Liebeskampf und Schaubühne 1670.

(Teil I Abschnitt I.)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU BERLIN.

ACAD. LIBRARY BERL.

VON

Werner Richter

aus Berlin.

Tag der Promotion: 15. Juni 1910.

Referenten:

Professor Dr. Erich Schmidt.
Professor Dr. Gustav Roethe.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät kommt hier nur Teil I Abschnitt I der Arbeit zum Abdruck. Das Ganze wird als Band 78 der von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt herausgegebenen Sammlung 'Palaestra' erscheinen.

Göttingen.
Druck der Dieterich'schen Univ.-Buchdruckerei
(W. Fr. Kaestner).

Berlin.
Mayer & Müller.
1910.

Meinen Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535712_0167

I. Der Liebeskampf 1630.

Umsichtige und vielseitige archivalische Forschung hat allmählich so viel über die Wanderzüge englischer Komödianten in Deutschland zu Tage gefördert, daß wenigstens die Geschichte der bekanntesten Truppen in leidlich zusammenhängender Darstellung behandelt werden konnte. Aber die verhältnismäßig geringe Anzahl ihrer überlieferten Schauspiele bot nicht nur der Quellenforschung sondern auch der Einzeldeutung von je her große Schwierigkeiten. Allzuoft standen die erlangten Resultate nicht im Einklang mit den sorgsamen Bemühungen der Forschung. Noch heute weiß man so gut wie nichts über die Quellen zweier von den acht Dramen der so vielfach behandelten Sammlung englischer Komödien und Tragödien aus dem Jahre 1620. Die Sammlung des Jahres 1630 aber ward von vornherein außer acht gelassen, weil man für Form und Motive ihrer Stücke in der englischen Literatur keine Analogie fand. Denn das ist das Auffällige: die Betrachtung der Dramen englischer Komödianten ward mit Recht vielfach nicht als Selbstzweck aufgefaßt, sondern sollte die verwickelte und dunkle Entstehungsgeschichte englischer Stücke bis zu Shakespeares Jugenddramen hinauf in ein helleres Licht rücken. So bot sich der vergleichenden Literaturgeschichte ein ergiebiges Feld. Aber wie fruchtbar auch diese Betrachtungsweise sein mochte, die sich stets das

sichere Augenmaß für literarische Größenunterschiede bewahren konnte, schwerlich vermochte man so den deutschen Leistungen völlig gerecht zu werden. Ayrer und Herzog Heinrich Julius von Braunschweig kamen zu einer nicht ganz verdienten Geringschätzung. Sie sind als erste deutsche Dramatiker, die Motive englischer Komödianten selbständig zu nutzen vermochten, wichtig genug und spiegeln außerdem allein die Wirksamkeit der fremden Truppen in der ersten Zeit ihres Auftretens wieder. Denn die Sammlungen von 1620 und 1630 sind nahezu ein halbes Jahrhundert nach dem ersten Erscheinen englischer Schauspieler veröffentlicht worden, und man könnte wohl vermuten, daß sich während dieser Zeit ganz abgesehen vom allmählichen Schwinden der fremden Sprache vieles auch in der Art der Stücke verändert habe. Freilich wird der Zeitunterschied erheblich gemindert, wenn man wirklich, wie mehrfach behauptet worden ist, wenigstens die Stücke der ersten Sammlung nicht als Erzeugnisse so später Zeit zu betrachten hat, sondern in den meisten von ihnen ältere Bühnenmanuskripte erkennen darf, die durch Zufall oder Raub in die Hände des Druckers gelangt sind. — Für die zweite Sammlung läßt sich indessen, wie die Untersuchung zeigen wird, eine solche Behauptung nicht geltend machen. Denn hier kann die Entstehungszeit mit Sicherheit begrenzt werden. Mag das an sich auch nicht von großer Tragweite sein, damit wird in gewisser Hinsicht den Vermutungen über Aufführungen der Stücke des „Liebeskampfes“ Einhalt geboten, und das hat prinzipielle Bedeutung. Am Liebeskampf wird sich zeigen, wie viel Bedenkliches es hat, unerklärbare Motive durch die Annahme mündlicher Überlieferung und nicht literarischer Beeinflussung zu erläutern. Denn der Hinweis auf eine mündliche Einwirkung durch Aufführungen ist allzuhäufig nicht mehr als ein Postulat und kann die Erkenntnis wenig fördern. Wie gering man etwa das Kunstgefühl eines Ayrer auch bewerten mag, größere Tragweite könnte z. B. die wohl

berechtigte Annahme, daß er eine Sideaaufführung geschaut habe, doch erst erhalten, wenn man im stande wäre, in der Verarbeitung Eigenes und Fremdes ungefähr zu scheiden. — Solche Ansprüche wird man nun freilich bei den Stücken der englischen Komödianten nicht stellen dürfen. Aber trotz alledem liegt auch hier eine große Schwierigkeit darin, daß das gesprochene Wort auf einmal literarische Bedeutung gewonnen hat. — Nur schwer kann man sich dazu entschließen, die Voraussetzungen literarischer Entstehungsweise gelten zu lassen für Dramen, die man allein unter dem Gesichtspunkt ihrer äußeren Nachwirkung als literarisch bezeichnen darf, nicht aber, was viel wesentlicher ist, im Hinblick auf den Ertrag, den sie nach der formalen und stofflichen Seite hin den mannigfachen Bezügen geistigen Lebens bieten.

Für die erste Sammlung würde das ganz besonders deutlich, wenn etwas Wahres an der Vermutung ist, daß sie ihre Veröffentlichung nur einem äußern Zufall oder dem Unternehmungsgeist eines gewinnsüchtigen Buchhändlers verdankt. Für den Liebeskampf kann diese Annahme freilich nicht gelten. Er erschien, was Bolte schon sah, ebenso wie die Sammlung von 1620 „bey Gottfried Grosse“ in Leipzig, aber es ist dem hinzuzufügen, daß man in Grosse nicht den selbständigen Verleger des Liebeskampfes zu erblicken hat. Der Liebeskampf, der die Jahreszahl 1630 ohne Verlagsfirma trägt, muß schon 1629 dem Markte zugeführt worden sein. Er ist in dem Katalog für die Herbstmesse des Jahres 1629 genannt unter der Überschrift „Bücher in allerhand Künsten“. Dort heißt es: „Englischer Comoedien Ander Theyl in Verlegung des autoris, Leipzig bey Gottfried Grosse zu finden 8“. 1630 ist er dann sowohl im Fasten- wie im Herbstmeßkatalog verzeichnet, und hier begegnet uns zum ersten Male der Name „Liebeskampff“. Zieht man noch in Betracht, daß die Grossesche Buchhandlung in jener Zeit bei Büchern, die in ihrem Verlage erschienen, die

Verlagsfirma hinzuzufügen pflegte, so wird man vermuten dürfen, daß der sogenannte Autor sein Buch im eigenen Verlag druckte und mit der Druckerei von Gottfried Grosse ein Kommissionsverhältnis einging, wie es damals häufig üblich [1]) war. Daß allerdings die Grossesche Verlagsbuchhandlung von dem Unternehmen genaue Kenntnis hatte, zeigt die Ankündigung von 1629 in ihrem eigenen Meßkatalog, wo noch der wohl bei der Drucklegung hinzugesetzte Titel „Liebeskampff“ fehlte, dessen Herkunft später genau nachgewiesen werden soll. Eine solche Kenntnis des Buchhändlers berechtigt aber keineswegs, an eine unrechtmäßige Veröffentlichung zu denken, die etwa die Ankündigung „in Verlegung des autoris“ als Deckmantel benutzt hätte. Denn das scheint für einen der ersten Buchhändler Leipzigs, der sich auch beim Rate des größten Ansehens erfreute, kaum glaubwürdig. So wird auch die Annahme einer Piratenausgabe für das Jahr 1620 ein wenig erschüttert. Wenn man hier aber noch geltend machen kann, daß der Redaktor Bühnenmanuskripte zur Hand gehabt haben muß, so wird sich für den Liebeskampf ergeben, daß der Autor fertige Manuskripte von Stücken kaum besessen haben kann. Einstweilen mag nur gesagt werden, daß man in ihm einen Mann zu sehen hat, der mit den englischen Komödianten gewisse Fühlung hatte, aber sich nicht des Raubes ihrer Manuskripte schuldig gemacht hat. — Den Namen der Urheber der Sammlungen von 1620 und 1630 jemals zu erfahren, wird man nicht mehr hoffen dürfen. Denn eine genauere Untersuchung der Geschichte des Grosseschen Verlags, die Creizenach zu diesem Zweck anempfahl, führt zu keinem Ergebnis, da sich die Akten der Grosseschen Verlagsbuchhandlung aus jener Zeit nicht erhalten haben. Man hätte nur durch zufälliges Auffinden eines Verlagskontraktes etwas über die Person des Autors er-

1) Vgl. z. B. Aug. Schürmann „Die Rechtsverhältnisse der Autoren und Verleger, sachlich-historisch“, Halle 1889.

fahren können, die aber auch nur dann von Interesse wäre, wenn es sich um einen bezeugten Schauspieler oder Literaten handelte. Wenn man mit Herz („Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland“ S. 71) irgend ein Mitglied der Greenschen Truppe als Verfasser der ersten Sammlung in Anspruch nehmen will, so wird man doch für den Liebeskampf kaum an einen Schauspieler zu denken haben. Darauf deuten mehr noch als der mit Recht von Creizenach herangezogene Schluß der Einleitung Anspielungen, die sich in den Stücken befinden. Über seine Bildung wird später zu handeln sein.

Ein Mißgeschick will es nebenbei, daß wir bei den zahlreichen Nachrichten über das Auftreten verschiedener englischer Truppen kein einziges Zeugnis für das Jahr 1630 besitzen, und daß erst ganz kürzlich [1]) der Aufenthalt englischer Komödianten in Leipzig, der Stadt, wo beide Sammlungen gedruckt sind, für die Jahre 1585, 1600, 1610, 1611, 1613 hat nachgewiesen werden können. Auffallend ist es überhaupt, daß die Spuren so vieler vor 1620 oft genannter Schauspieler gerade um diese Zeit völlig verwischt werden. Es ist wohl möglich, daß daran die Wirren des dreißigjährigen Krieges schuld sind.

Das nationale Unglück, das viele Triebkräfte des geistigen Lebens vernichtete, lähmte auch außerordentlich die literarische Produktion. Opitz redet in seinem Buch von der deutschen Poeterey allein der Lyrik kräftiger das Wort, das Drama und Epos weiß er nur fadenscheinig zu behandeln, und darin zeigt sich der Einfluß zeitgenössischer Dichtung. Denn nur die Renaissancelyrik blühte, sich am fremden Vorbild und am heimischen Volkslied schulend, kräftig empor, der Dramatik fehlte jeder stärkere eigene Impuls, und die Bearbeitungen griechischer und italienischer Muster zeigten den Staub und die

---

1) Vgl. „Zur Leipziger Theatergeschichte“ von G. Wustmann im Leipziger Tageblatt 1907, Nr. 354.

Nüchternheit frostiger Stubenpoesie. Die Produktion des Schuldramas aber, das bei steifleinener Diktion häufig eine überraschende Einheit des Stiles und eine erfrischende Bodenständigkeit zur Schau trug, fiel dem Kriege zum Opfer.

So haben wir in den beiden Sammlungen englischer Komödien und Tragödien die einzigen selbständigen dramatischen Veröffentlichungen in dem Zeitraum von 1620 bis 1630 zu sehen, und es wird immerhin ihre Wirkung beleuchtet, wenn man ins Auge faßt, daß einige dieser Stücke ein nahezu hundertjähriges Leben geführt haben. Denn die Stuttgarter Bibliothek bewahrt noch eine zweite Auflage der Schaubühne englischer und französischer Komödianten, die zuerst 1670 erschien, aus dem Jahre 1727 [1]). — Dann hat freilich außer Gottsched, der in seinem „Nöthigen Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst“ beide Sammlungen sorglich registrierte und den Liebeskampf näher angesehen haben muß, was aus der Art seiner Beschreibung hervorgeht, niemand mehr diesen Stücken Beachtung geschenkt. Erst die Romantiker, die so vielfach begrabene Schätze der Vergangenheit zu neuem Leben erweckten, richteten den Blick auf die Schauspiele der englischen Komödianten. Während Arnim die Pickelheringspiele und die Komödie von Jemand und Niemand leise modernisierend und geschickt kürzend bearbeitete, musterte Ludwig Tieck in seiner Schrift „Anfänge des deutschen Theaters“ [2]) 1817 beide Sammlungen, doch mehr beschreibend als kritisch zergliedernd. Seine Neigung ging viel zu sehr auf das englische Theater hin, als daß er dem Liebeskampf mehr Beachtung geschenkt hätte. Über ihn heißt es dort: „Der zweite Theil dieser alten Sammlung, welcher 1630 herauskam und zugleich den Titel „Liebeskampf“ führt,

---

1) Vgl. Bolte, „Molièreübersetzungen in Deutschland“. Herrigs Archiv 82, p. 84.

2) Krit. Schriften Bd. I p. 357.

ist viel weniger charakteristisch, auch kann man nicht mit Gewißheit behaupten, daß alle oder nur die meisten Stücke dieses Bandes aus dem Englischen wären, manche haben eine andere Miene und erinnern nur noch in einzelnen Scenen an die englische Manier, der Hans Wurst oder Schambitasche (Jean Pottage) oder Schrämmgens hat in allen Stücken dieselben gemeinen Späße, alles will mehr durch grobe Plattheit als durch die Composition gefallen. Das letzte Stück dieses Bandes heißt „Unzeitiger Fürwitz“ und ist die bekannte Novelle des Cervantes il curioso impertinente, oft wörtlich nach dem Spanischen. Silvia und Aminta ist nach dem Aminta des Tasso“. — So sah Tieck schon, daß die Stücke des Liebeskampfes nicht englischen Charakter tragen, und die Quellenfrage ist auch seit jener Zeit, da sich wissenschaftliche Forschung dieses Gegenstandes bemächtigte, nur um weniges weiter gefördert worden. Creizenach indessen hat in seiner umfassenden Einleitung in die Schauspiele der englischen Komödianten (Deutsche Nationalliteratur Bd. 23) den Liebeskampf und seinen Stil einer Betrachtung gewürdigt, die verdienstlich genug ist, wenn man bedenkt, daß ihm so gut wie gar keine Vorarbeiten zu Gebote standen. — Uns soll nun der Weg aufs Neue vorbeiführen an einer ausführlichen Erörterung der Quellen des Liebeskampfes und von da aus leiten zur Behandlung von Stil, Sprache, Nachwirkung und Bedeutung der Stücke für das Repertoire der Wandertruppen.

Paul Lindau, der zuerst auf die älteste deutsche Molièreübersetzung vom Jahre 1670 hinwies, hat behauptet[1]), daß die Vorrede zum ersten Bande der Schaubühne von 1670 in Zusammenhang stehe mit der französischen Vorrede, die Molière 1669 seinem Tartuffe voranschickte. Lindau, der nicht erkannte, daß die deutsche Vorrede nur ein Abdruck der Vorrede des Liebeskampfes

1) Magazin für die Literatur des In- und Auslands 46 (1868).

mit geringen Varianten war, führte indessen Parallelen an, die keineswegs stichhaltig genannt werden können. Abgesehen davon, daß die Übereinstimmungen sehr entfernt sind, muß man bedenken, daß sich Gedanken, wie sie in beiden Vorreden vorkommen, in zahlreichen Einleitungen und Schriften der französischen und deutschen Literatur finden. Es kommt hierbei genau auf Wortlaut und Gedankenverbindungen an. Aber auch Eloesser, der Lindaus Behauptung mit Recht bezweifelte, dürfte kaum das Richtige getroffen haben mit seiner Vermutung [1]), daß die Vorrede zur Schaubühne, also auch zum Liebeskampf, und die zum Tartuffe auf gemeinsame Quellen zurückgehen. Die Einleitung des Liebeskampfes hat nicht eine bestimmte Quelle zur Grundlage, sondern viel schematischer fremde Satzgefüge wörtlich entlehnt und aneinandergereiht, manches wohl auch durch eigene Zusätze verkittet. Das Gesagte läßt sich wenigstens an zwei Beispielen erläutern. Nach den ersten Bemerkungen über das richtige Ausmaß von Arbeit und Erholung, wie es Gott befohlen habe, wird erörtert, womit man sich in den Stunden der Ruhe vergnügen solle. Es heißt dort: „Weil nun nach gethaner Mühe und Arbeit gut ruhen ... so haben es die Alten gelobet und für rathsam zu seyn erachtet, daß wir unser Gemüth so mit Sorgen, Arbeit und Mühe belästiget, etwan auff die seite zu setzen, mit schimpfflichen, kurtzweiligen Dingen zu Frewden ziehen und bringen möchten, auch zu erweigerung und Belustigung des menschlichen Gemüths, nach gehaltenen sawren Amptsgeschäfften, oder Handarbeit, sich von allen zeiten hero, viel gewaltiger gelehrter Männer, bey den Heyden gefunden (welches auch noch täglich continuiret) Etliche durch gantz wichtige und Philosophische Schrifften in gemein, Andere durch glaub- und denckwürdige Historien, Etliche aber durch liebliche Comoedien und Tragoedien

1) „Die älteste deutsche Übersetzung Molièrescher Lustspiele“ Berlin 1893, p. 10.

sich unterfangen, dem Menschen dadurch Lust zu schaffen, die auch nützlichen und rühmlich seyn, denn fürnemlich an jetzo von den Comoedien und Tragoedien allein zu reden, ist ihr intent darmit gewesen, uns Menschen darhin zu wenden, und gleich lebendige Exempel der Lust fürzustellen, damit wir lernen, sehen und erkennen, welcher maßen wir unser Leben Bürgerlich, züchtig un ehrlich, zu erhaltung allerhand Tugenden, und meidung den Lüsten anrichten sollen . . . . .“ Man vergleiche damit nun folgende Stelle aus der Einleitung zum deutschen Amadis, der gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts erschien. Sie steht vor den meisten Bänden abgedruckt: „Dieweil von allen zeiten hero sich so viel gewaltiger, gelehrter Männer bey den Heyden etliche durch gantz wichtige und Philosophische Schrifften in gemein, andere aber durch fürstellung und liebliche abmalung der personen selbs als in den Comedien und Tragedien, sich unterfangen, uns Menschen allein dahin zu wenden unnd gleich lebende exempel fürzustellen, damit wir erlernen, sehen und erkennen, welcher maßen wir unser leben bürgerlichen, züchtig und ehrlichen . . . . richten“. Es ist bei den wörtlichen Übereinstimmungen sicher, daß diese Sätze aus dem Amadis wörtlich für den Liebeskampf abgeschrieben sind. — Und noch ein anderes Beispiel. Die Einleitung beruft sich einmal auf „Guevarus“. Dieses Citat „so Guevarus setzet“ hat freilich die Schaubühne von 1670 einfach getilgt. Die Anziehung des Namens Guevara ist nun kein allgemeiner Hinweis auf Gedanken aus einem seiner zahlreichen auch ins Deutsche übersetzten Werke. Vielmehr stimmen wieder ganze Sätze unserer Einleitung nahezu wörtlich überein mit Teilen aus dem Kapitel XXXIV der von Aegidius Albertinus übersetzten „Güldenen Sendschreiben. Ander Theil“. Ich setze beide Stellen nebeneinander:

Liebeskampf: „Darumb auch die Comoedianten den Römern so fast lieb gewesen, und dieses aus keiner andern Ursach wegen (so Guevarus setzet) als damit sie dem gemeinen Pöfel eine Frewde und Kurtzweil, zu erweckung der Tugend zurichteten. Doch bevorab aber den Kriegsleuten, wenn sie in Krieg ziehen wolten, damit eine Beliebung machten, und wenn sie wieder triumphirend herauskommen weren, mit Comedien eine Ehr beweiseten. Aus der Ursachen denn, weil die Römischen Kriegßleute sahen, daß sie mit einer solchen Ehr und Frewden empfangen wurden, welche zu allem guten anlaß gegeben, so namen sie ihnen für, daß sie entweder die Victori erlangen, oder aber in der Schlacht umbkommen wolten, als ohn solche Ehre wieder in Rom einzukehren. Uber dieses und zum andern, brauchte man die Comoedianten auch zu den hohen Festen der Götter, denn die Römer waren dermaßen eiverig in ihrer Abgötterey, daß sie allerhand ihnen nützliche mittel und wege

Guevara: . . . „die andere Art der Menschen so den Römern fast lieb gewest, waren die Comedianten, Gauckler, Schimpffmacher, Affenthewrer, Schalcksnarren. Und diese seynd keiner andern Ursachen halben erdacht, als damit sie dem gemeinen Pöfel ein freud und kurtzweil zurichteten, bevorab aber den Kriegsleuten, wann sie in Krieg ziehen wolten, und wider heraußkommen waren: Dann weil die Römische Kriegsleut sahen, daß sie mit einer solchen Ehr und Frewden empfangen wurden, so namen sie ihnen für, daß sie entweder die Victori erlangen, oder aber in der schlacht umbkommen wollten.“ Dann folgt eine Abschweifung, die im Lk. keine Parallele hat. Danach aber heißt es: „Zum andern brauchte man damals die Kämpfer Gauckler, Comedianten und Schawspieler nur zu den hohen Festen der Götter. Dann die Römer waren dermaßen eyfferig in ihrer Abgötterey, daß sie allerhand ihnen mügliche Mittel und Weg ersinneten, sie zu ehren und ihnen zu hofieren, welches

ersinneten, sie zu ehren und ihnen zu hofieren, erdachten. aber in wahrheit nichts anders, als ein Göttliche verhengnuß war.

Wie gedankenlos das abgeschrieben worden ist, zeigt die Doppelsetzung des Verbums am Schluß: „Ersinneten, erdachten". — Aus den beiden angeführten Beispielen erhält man einen Einblick in die rohe Herstellung dieses Vorworts[1]), das die verschiedenen Bestandteile nur not-

---

1) Für das Vorwort der ersten Sammlung von 1620 möchte ich darauf hinweisen, daß Timotheus Polus in seinem „Lustigen Schauplatz" u. s. w. 1651, der auch von Harsdörffer in den Frawenzimmergesprächspielen citiert wird, unter der Überschrift „Comedienspieler" S. 94 Betrachtungen bringt, die denen des Vorworts der ersten Sammlung ganz nahe stehen. Das lehrt eine Gegenüberstellung. 1620 „. . . . Ob wol vorzeiten die Histriones und Commoedianten . . . . in geringen Ansehen gewesen . . . . also daß man sie . . . . wol gantz und gar mit Hohn und Spott auß der Stadt Rom verjagt hat . . . So ist hingegen gewiß und auß allen Historien bekandt, daß auch etlichen particularen beydes umb ihrer Tugendt willen große Ehre und solches auch öffentlich ist erzeiget worden, wie dem Sexto Roscio Amerino wiederfahren, welcher dem Lucio Silla so lieb und angenem gewesen, daß er ihm, als er Dictator zu Rom gewesen, einen schönen güldenen Ring geschencket, und ihme denselben zu tragen vergönnet, welches sonsten nur der Ritterschaft ist zugelassen worden, uber diß hat vorbemelter Römische Dictator ihme auß dem aerario publico alle Tage tausend denarios zu seiner Besoldung reichen und geben lassen. Dannenhero . . . hat Macrobius . . . . erzehlet daneben von einem Comedianten, so Publius Cirus geheißen, welcher in einer Comedia so große Ehre eingeleget hat, daß er nicht allein von dem Caesare von allen andern den Preis bekommen, sondern ist auch den fürtrefflichsten Ritter Laberio vorgezogen worden.

Bei Polus heißt es: „Die Comedianten ob dieselbigen zwar zu Rom in großer Verachtung waren, und auch einmal aus der Stadt verjaget wurden, funden sie doch unter hohen und gelehrten Leuten auch ihre Liebhaber und Beschützer, und wurde etlichen unter den Comedienspielern umb ihrer Kunst und Tugend willen große Ehre öffentlich erzeiget, wie wir denn lesen von Lucio Sylla, welcher, als er Dictator war, dem Comedianten Roscio einen schönen güldenen Ring geschencket und vergönnet hat, denselben an den Finger zu stecken und zu tragen, welches sonsten niemand als den Rittern

dürftig miteinander vernietet hat. Es schließt mit einer Verteidigung des Schauspielerstandes, wie man sie häufig findet, so im „Trostspiegel“ des Petrarca I 28, und empfiehlt dann die Dramen dem Wohlwollen des Lesers.

Vergeblich sucht man in der Anordnung der Stücke nach irgend einem Prinzip. Ein innerer Grund der Reihenfolge fehlt ebenso wie in der ersten Sammlung. Um so eher ist man berechtigt, sich bei der Betrachtung nicht an sie zu halten. Es empfiehlt sich von den Stücken auszugehen, die sich eng an bestimmte Quellen anschließen, um dann erst Dramen ins Auge zu fassen, für die eine genaue und vollständige Quelle nicht zu erbringen und nicht wahrscheinlich ist. — In diesem Sinne dürfen wir den Aminta zum Ausgangspunkt der Betrachtung wählen. Wir sehen in ihm das einzige Drama des Liebeskampfes, das sich einem dramatischen oder besser dialogischem Gefüge anschließt. Zugleich aber wird man so von vornherein in den pastoralen Stil eingeführt, der im Liebeskampf auch sonst eigenartig zum Ausdruck kommt.

1. Die Dramen des Liebeskampfes.

Der Aminta.

Die Bedeutung des deutschen Aminta von 1630 liegt

---

und Edelleuten zugelassen war, und hat ihm darzu alle Tage 1000 halbe Reichsörter zu seiner Besoldung ohne noch andere Verehrungen gegeben. Zu dem ist auch der Comedienspieler Pilades dem Römischen Ritter Laberio, welcher der fürnembste zu Rom war, vorgezogen worden . . .“ Es liegt nahe, zunächst dabei an eine Entlehnung des Polus zu denken, wie die Schaubühne von 1670 es tat. Wenn man aber mit Creizenach annimmt, daß das Vorwort der Sammlung 1620 aus einem theaterfreundlichen Schriftsteller der Renaissance schöpft, so könnte auch die Betrachtung des Polus auf dieselbe Quelle zurückgehen. Dafür spricht, daß dieser gerade Fehler, die Creizenach schon aufgewiesen hat und die er dem Verfasser der ersten Sammlung nicht der Vorlage zur Last legt, vermieden hat. Während die Schaubühne aus Roscio Amerino gar Roscio Americano macht, hat Polus richtig „dem Comedianten Roscio“ und statt des Publius Cirus bringt er Pilades, also einen andern bekannten Komödianten des Altertums.

nun keineswegs in den Vorzügen der Bearbeitung, sondern lediglich darin, daß man in ihm die erste Verdeutschung überhaupt zu sehen hat. Man versteht, wie dieser Stoff zur Bearbeitung reizen konnte, wenn man die Lyrik der Zeit betrachtet, in der pastorale Elemente schon weit früher auftauchen. Der Aminta hat in Deutschland diesen literarischen Tendenzen keineswegs erst die Bahn gebrochen, aber die Originalität der Form mußte eine besonders anziehende Kraft besitzen. Sie konnte freilich in Deutschland nicht in richtigem Maße gewürdigt werden, da der Pastor fido des Guarini, der trotz aller Selbständigkeit in Technik und Sprache nicht ohne Tassos Werk zu denken ist, früher nach Deutschland hinüberwirkte als der Aminta. Uns, die wir heute die literarischen Erscheinungen des Auslandes so rasch und in genauer Folge kennen lernen, mögen solche Verschiebungen, wie sie im 17. Jahrhundert häufig sind, seltsam anmuten. Man stand noch in dieser Zeit gewissen Formen ausländischer Dichtung recht hilflos gegenüber. Aber wenn Guarinis Werk im 17. Jahrhundert oft verdeutscht wurde, so mag das in erster Linie an der großen Beliebtheit, deren sich diese Dichtung ja in allen Literaturen erfreute, gelegen haben. Dann aber hat auch das verzerrte Bild des Aminta, wie es sich aus der Bearbeitung von 1630 ergab, sehr leicht falsche Vorstellungen erwecken können. Wie wenig ist doch hier eingegangen von der leisen Zierlichkeit und der gedämpften Anmut, die sich wie ein Schleier über die ganze Dichtung breitet. Unter diesem Gesichtspunkte kann man es geradezu bedauern, daß eine in ihrer Form völlig originale Dichtung, die bei reicher lyrischer Färbung des Dialogs niemals zerfließt und die verschiedensten Elemente zu strenger Geschlossenheit eint, so grausam entstellt in deutschem Gewande zum ersten Mal erschien. Wenn die Bearbeitung dramatische Accente, die in der Dichtung durchaus eine sekundäre Rolle spielen, schärfer heraushob, indem sie möglichst alle Vorgänge auf die Bühne zerrte und dem

Berichte nur wenig überließ, so hätte das bei der erstaunlichen Einfachheit der Handlung auch seine Wirkung verfehlen müssen, wenn es weniger roh und hölzern geschehen wäre. — Hier folge nun ein rascher Überblick über die wesentlichsten Abweichungen der deutschen Fassung.

Sie verzichtet von vornherein nicht nur auf den Vers sondern auch auf den Chor. Es lag schon im Mangel an Personal begründet, wenn die Vorführung der Menge in allen Stücken der englischen Komödianten ängstlich gemieden wurde. Viel ferner noch stand ihnen die Masse als Individualität, wie sie sich schon von der Antike her in dem festen Gefüge des chorischen Vortrags darstellte. So bekam aber gleich das pastorale Milieu etwas Fadenscheiniges. Denn dieser „Chor der Hirten" bewirkt es, daß uns die wenigen handelnden Personen nicht nur schäferlich kostümiert vorkommen, er ruft eine heitere Vielstimmigkeit hervor und umschließt doch fest diese weiträumige lichte Schäferwelt, die das Auge des Zuschauers in ihren Kreis bannt und nicht darüber hinausschweifen läßt auf die dunstige Schwüle des städtischen Lebens. Freilich ward die schäferliche Idealisierung schon von den Nachahmern des Aminta nicht mehr recht durchseelt, und das Gekünstelte und Schattenhafte des Milieus macht beispielsweise die französische pastorale Dichtung so unerfreulich. — Sonst finden wir in der deutschen Fassung die gleiche Personenzahl wie in der Vorlage; statt des Satiro aber, dessen Monolog II, 1 vielleicht lediglich infolge der sprachlichen Schwierigkeiten, die sich der Übersetzung boten, gestrichen ist, finden wir die lustige Person Schrämgen eingeführt. Auch der nuntio Ergasto, der IV, 2 den Bericht bringt, daß Aminta sich vom Felsen herabgestürzt habe, ward einfach getilgt. Das konnte um so leichter geschehen, als der Bearbeiter den Sturz des Aminta überhaupt nicht benutzt hat. Dafür wird dann die Person des Schäfers neu eingefügt. Während sich Tirsi III, 1 nun mit einem

Schäfer aus dem Chore unterhält, dessen Rolle daher in der Vorlage auch nicht besonders aufgeführt wird, tritt hier der Schäfer allein auf; seine Worte, die eigentlich nur im Zusammenhang mit dem Chor zu begreifen sind, wirken auf diese Weise völlig bedeutungslos. — Im Hinblick auf die Neigung des Liebeskampfes, möglichst die Namen der Vorlage durch andere zu ersetzen, worüber bei Behandlung der übrigen Dramen noch zu sprechen ist, muß man erstaunt sein, hier im Personenverzeichnis nur einen Namen verändert zu sehen: Tirsi wird durch Floretto ersetzt; wir begegnen diesem Namen noch einmal in der „Macht des kleinen Knaben Cupidinis".

Schon der Prolog des Cupido nun zeigt im Deutschen eine völlig veränderte Gestalt. Nur im Anfang und am Ende sind einige Sätze der italienischen Vorlage aufgegriffen, das übrige trägt durchaus den Charakter einer selbständigen Zusammenstellung, wie wir sie im Liebeskampf noch öfter finden werden. Mythologische Anspielungen schwellen diesen faden Monolog auf, der dann noch verdünnt, aber teilweise in wörtlicher Benutzung für die Macht des kleinen Knaben Cupidinis verwertet wird. Nun hat freilich der Bearbeiter den Monolog der Vorlage sich doch nicht entgehen lassen. Im dritten Aufzuge tritt nämlich der Liebesgott noch einmal auf und spricht hier die Worte des Prologs, wie sie sich in der Vorlage fanden. Nur die wenigen Sätze, die schon in den deutschen Prolog aufgenommen wurden, sind hier nicht wiederholt. Dieses zweimalige Auftreten Cupidos ist eine freie Erfindung. Cupido greift hier in die Handlung ein. Er beruhigt Aminta, der Silvia tot wähnt, und entführt ihn nach Dolona, indem er ihm befiehlt, sich an seine Pfeife zu hängen. So wird Aminta erst im fünften Akt durch Silvia mit Hilfe des Elpino in Dolona aufgefunden, während im Original der fünfte Akt völlig durch den Bericht des Zauberers Elpino von der Rettung des Aminta beherrscht wird und Aminta, was man nicht als durchaus glücklich bezeichnen kann, nicht mehr die Bühne betritt,

so daß wir seine Vereinigung mit Silvia nicht schauen. Daß es sich bei dem Auftreten des Cupido im dritten Akt nicht um eine genaue Entlehnung aus einem andern pastoralen Drama handeln kann, ist deutlich dadurch bewiesen, daß, wie schon erwähnt, einfach die Worte des Prologs benutzt sind. Auf keinen Fall kann man hier etwa die französische Pastorale als Muster anführen. Ein nochmaliges Auftreten des Cupido findet sich in dieser Art nirgends, wohl aber findet es sich in deutschen Schuldramen schon früher. Wie man direkt aus mythologischen Werken der Antike schöpfen konnte, soll genauer erst bei der Besprechung der „Macht des kleinen Knaben Cupidinis", die so viel Gemeinsames mit dem Aminta hat und eine Reihe von Motiven aus diesem Stück aufsaugt, erörtert werden. — Hier ist die Entrückung des Aminta nur ein Notdach. Ein glückliches Wiederfinden der Liebenden sehen wir in vier Stücken des Liebeskampfes. Wenn der Bearbeiter nicht den Sturz des Aminta verwertete und dann im fünften Akt Elpinos Bericht ersetzte durch ein Zusammentreffen der Liebenden, wo dann Aminta sein Schicksal hätte erzählen können, so geschah das lediglich der lustigen Person zu Liebe. Sie tritt im Aminta am wenigsten von allen Stücken hervor. Nach zwei kurzen Intermezzi im ersten Akt, die freilich den Fortgang nur stören, ist ihr erst das Ende des vierten Aktes und der fünfte Akt eingeräumt, wo dank den Veränderungen gegenüber der Vorlage eine ganze Reihe traditioneller Possen eingefügt sind. — Etwas glücklicher sind die Kürzungen. Die ersten beiden Szenen haben im Original am Schluß eine längere Erzählung, die die Handlung freilich nicht irgendwie fördert, deren Vorzug in genrehafter Ausmalung besteht. Beide sind einfach gestrichen, die Scenen werden mit ein paar dürftigen Repliken zu Ende geführt. Der Übersetzer wäre kaum der Vorlage sprachlich gewachsen gewesen, und man mag es hinnehmen, daß er den Reiz des beschaulichen Verweilens hier nicht verspürte. Wenn er mit dem

Sturze des Aminta zugleich den Bericht des Ergasto strich, so wußte er die Lücken nicht geschickt auszufüllen. Die um ihren Geliebten trauernde Silvia läßt sich von dem Boten eine Binde des Aminta geben, an der jener ihn von seinem Sturz zurückhalten wollte; anstatt nun mit der ganzen Scene auch diesen Zug fallen zu lassen, klammerte sich der Bearbeiter an dieses Motiv und fügte es aufs Neue ein. Dafne will den Aminta zurückhalten, der von ihr fortstürzt, um sich das Leben zu nehmen, und erfaßt nur noch eine Binde, die sich nachher Silvia von ihr ausbittet, als sie den Aminta tot glaubt. An sich wäre das nicht so übel, wenn nicht die Fügung der Scenen uns sofort belehrte, daß dem Bearbeiter die Absicht, diesen Zug wieder anzubringen, nur rein äußerlich geglückt ist. Am Ende der zweiten Scene des dritten Aktes heißt es nämlich: „Lauffen ihm mit Geschrey nach, können ihn nicht erhaschen, Dafne erwischt ihn bey der Binden, die lest Aminta fahren, kompt also bald zum andern orth der scen wieder rauß und spricht“. So geht es munter in die dritte Scene über, wo natürlich Aminta wieder zur Stelle sein muß, damit Cupido sich seiner annehmen kann. Hier wird dann mit einem Motiv, das sich in mehreren Stücken des Liebeskampfes findet und sich großer Beliebtheit erfreute, gewirtschaftet. Aminta will sich erstechen, aber Cupido läßt ihn in Ohnmacht sinken. Überhaupt sind die scenarischen Ausschmückungen ganz charakteristisch für den Stil der englischen Komödianten. Wenn Tasso in der zweiten Scene des vierten Aktes Silvia zur Dafne sagen läßt:

Dafne, queste tue lagrime, per Dio,
Se cagion ne son io

so begnügt sich die deutsche Bearbeitung nicht mit der Vorschrift „Sie weint“ an der betreffenden Stelle, sondern sie schiebt kurz vorher auch für Silvia ein „weint“ ein, und wenn Aminta ohnmächtig wird, so muß Dafne ihn mit Balsam bestreichen.

Man kann, wenn man von der Krankheit des Aminta

und den dadurch hervorgerufenen Pickelheringscenen absieht, nicht leugnen, daß sich im fünften Akt einzelne Züge finden, die man im Bandenstück nicht vermuten sollte. Damit ist nicht so sehr die Weissagung des Elpino gemeint, die mit ihren lateinischen Brocken aus der reichen Zauberliteratur jener Zeit schöpft, als die Aufweckung des Aminta durch den Kuß der Silvia und durch Amintas Unterweltstraum, der sich die mythologische Höllenbeschreibung Ovids zu eigen macht.

Weit günstiger freilich muß nun das Urteil lauten bei den Stellen, die sich eng an die Vorlage anschließen, wo es sich also geradezu um eine Übersetzung handelt. Bei den wenigen direkten Übertragungen aus spanischer und italienischer Sprache, die wir in dieser Zeit haben, läge die Vermutung sehr nahe, daß auch unser Übersetzer ein französisches Medium benutzt hat. Bis zum Jahre 1630 gab es freilich recht wenig französische Übersetzungen des Aminta. Sie seien hier aufgeführt: 1) Aminte, pastorale de Torquato Tasso traduite en français par Pierre de Brach 1584. 2) Aminte, pastorale de Torquato Tasso, traduite en prose française par le sieur de la Brosse 1593. 3) L'Aminte, fable boscagère . . . traduite d'italien en français par Juill. Belliard, et imprimée en deux langues pour ceux, qui désirent avoir l'intelligence de l'une d'icelles Rouen 1603 und 1604. Diese letztere Übersetzung liegt der deutschen Übertragung von Schneider aus dem Jahre 1642 zu Grunde. Die Abweichungen dieser beiden Übersetzungen von 1630 und 1642 sind doch so ersichtlich, daß die Übersetzung von Belliard für uns nicht ernstlich in Frage kommt.

Die andern beiden Übersetzungen lassen sich auf deutschen Bibliotheken nicht nachweisen. Auffällig ist, daß keine dieser beiden Übertragungen in den Meßkatalogen während der Zeit von 1600 bis 1630 angeboten wird. Das ist selbstverständlich nicht entscheidend, gibt aber doch von vornherein zu Bedenken Anlaß. Dagegen findet sich in den Meßkatalogen als einzige eine andere

Übersetzung ins Französische, die auffallenderweise in der sonst zuverlässigen Bibliografia delle opere di Torquato Tasso von Solerti fehlt, und die Justi[1]) mit des Catharinus Dulcis Abdruck des italienischen Originals für sein italienisches Lehrbuch verwechselt. Sie erschien 1618. Der vollständige Titel lautet: Aminte Pastorale du Sieur Torquato Tasso traduite en prose Française par Cathérin le Doux, A Francfort chez Jean Charles Unckel. Der Verfasser ist uns auch sonst durch ein Tobiasdrama bekannt[2]) und gab auch noch vor dem Jahre 1630 eine Schola Italica heraus, in der er den Aminta als Übungsstoff italienisch abdruckte. Auch diese französische Übersetzung ist auf deutschen Bibliotheken nicht mehr vorhanden. — Soweit sich ohne Vergleichung mit französischen Übertragungen erschließen läßt, muß man zugeben, daß kleine Zusätze, deren Grund man nicht immer recht einzusehen vermag, mehr noch als leichte syntaktische Freiheiten auf den ersten Blick für Benutzung eines französischen Mediums sprechen könnten. Aber es finden sich doch einige Mißverständnisse, die sich nur durch direkte Benutzung des italienischen Originals erklären lassen. Will man sie nicht schon dem französischen Übersetzer zutrauen, was mir recht unglaubwürdig erscheint, so wiegen sie schwer genug, um auf eine direkte Übertragung schliessen zu lassen. Wie sollte man folgende Übersetzung, die sich in der Rede des Cupido III 3 findet, anders erkären können:

Io da lei son constretto di fuggire,
E celarmi da lei, perch'ella vuole,
Ch'io di me stesso, e delle mie saette

1) Catharinus Dulcis, Autobiographie ed. Justi. S. 6.

2) Vgl. Bolte, Wickrams Werke. Bd. VI, Einleitung S. XXVIII. Bolte erwähnt (Herrigs Archiv 82: Molièreübersetzungen u. s. w.) auch seine Terenzübertragung. Er nennt ihn jedoch irrtümlich einen Genfer. Er stammt aus Cruseilles, vgl. Catharinus Dulcis, Autobiographie ed. Justi S. 7.

Faccia a suo senno, e qual femmina, e quale
Vana, ed ambiziosa mi rispinge.

„Ich bin gezwungen von ihr zu fliehen, und mich vor ihr zu verbergen, denn sie will, daß ich mich und meine Pfeile nach ihrem Willen richte, und was für eine stoltze ruhmretige und ehrgeitzige Weibspersohn sie mir vorschlagen thut . . . .“

Oder wenn I³ H5a ed il rasoio tien sotto il manto übersetzt wird „und das Scheermesser in der Hand verbirget“, so läßt sich manto also mano gelesen ohne weiteres erklären, während es bei einer Übertragung aus dem Französischen nicht so nahe liegt. — Im allgemeinen aber muß man sich wundern, wie wenig sich ernstere Mißverständnisse eingeschlichen haben. Manches ist in der Pointierung vortrefflich gelungen und gibt zu besonderer Schätzung Anlaß, wenn man etwa die Übersetzung von 1642 durch Michael Schneider, „Professorn zu Wittenberg“, zum Vergleich heranzieht. Ich gebe ein paar Beispiele. I³ H3b:

De la più vaga e cara verginella
Che mai spiegasse al vento chioma d'oro

Liebeskampf: „mit dem allerzärtesten und holdseligsten Jungfräwlein, so jemals seine Goldhärlein in den Wind ausgebreitet“. Schneider 1642: „Das allerschönste und liebste Jungfermägdelein, welches jemahls sein güldnes Haar zu Felde geschlagen hat“. Oder I³ H4a:

Congiunti eran gli alberghi
Ma più congiunti i cori
Conforme era l'etate
Ma'l pensier più conforme

1630 Liebeskampf: „Unsere Wohnungen waren nahe beysammen, aber die Hertzen noch viel näher, das Alter war einander gleichförmig, aber vielmehr die Gedanken“. Wie pedantisch wirkt dagegen in der Übersetzung von 1643: „Unsere Häuser waren nahaneinander gebauet, aber unsere Hertzen noch genawer vereiniget. Das Alter

war gleichförmig, aber die Gedanken aneinander noch ehnlicher".

Wir bemerken überhaupt ein sehr anerkennenswertes Streben, dem zierlichen Stil gerecht zu werden. Das Deminutiv wird im Deutschen noch weit häufiger angewandt, als es die Vorlage bietet. Der Übersetzer kargt auch nicht mit dem schmückenden Beiwort, er setzt es häufiger, als ihn dazu das Original berechtigt, und ist doch mitunter ganz außerordentlich treffsicher. Wie gewandt ist etwa I^3 H4a übertragen:

All'ombra d'un bel fagio Silvia e Filli
Sedean un giorno, ed io con loro insieme . . .

„Silvia und Fritallea, die zwey Nachbar Kinder saßen einmal im Schatten unter einem lustigen grünen Baum, und ich kam ohngefehr dazu . . . ." Wie nüchtern klingt dagegen Schneiders „ . . . . unter dem Schatten einer schönen Fichten!" — Manche Attribute freilich sind ganz von der traditionellen Art der Renaissancelyrik und bei Betrachtung der Sprache noch näher ins Auge zu fassen.

H3b Che'l soave splendor degli occhi belli

„ . . . . als den lieblichen schein ihrer Chrystallinen äuglein . . "

oder noch charakteristischer I^3 H4a:

Nè l'api d'alcun fiore
Colgon sì dolce il sugo,
Come fu dolce il mel,ch' allora io colsi
Da quelle fresche rose;

„Es saugen warlich die Bienen nimmer keinen so süßen safft aus den frischen Rosen, als ich damal aus den Corallen Lippen". In diesen Zusammenhang gehören auch die Pleonasmen, die sich für bestimmte Worte immer wieder finden: l'onde „fließende Wasserbäche", fiume „Wasserflüsse, Wasserbrunnen" und Ähnliches. Dagegen sind doch marinistische Auswüchse, wie sie das folgende Beispiel zeigt, sehr vereinzelt:

II1, H8b Ma ti prego, o mia Dafne per la dolce
Memoria di tua fresca giovanezza

wird frei umgestaltet: „Aber Freundin Dafne, ich bitte euch durch die Helffenbeine Knie der allerzartesten Silvia“. Da läßt man sich Zusätze wie i sassi „die dürren Steinklüfften“ oder le fronde „die zarten Zweiglein“ weit eher gefallen. — Von größerem Interesse noch sind lange Zusätze des deutschen Textes, weil sie zugleich die stilistischen Fähigkeiten und den Gesichtskreis des Bearbeiters heller beleuchten.

Hier darf man nicht eine so freie Beweglichkeit erwarten, wie man sie bei späteren Übersetzern findet. Aber wenn etwa III2 I8b

Io odo'l nome
Di Silvia, che gli orecchi, e'l cor mi fere

mit kleiner Veränderung uns begegnet: „Ich höre den Namen der Silvia nennen, Ach wie klingen mir die Ohren, wie klopffet mir das Herz“, so ist das recht anerkennenswert. Man muß über Zusätze wie G8b staunen: „Aminta, gib du dich zufrieden, nach dem trawrigen Regen pflegt die Sonne wieder mit ihren fröhlichen Stralen die Gipffel der Berge zu vergülden, also hoff ich auch deine Threnen in Frewde sollen verwandelt werden“. Weit billiger sind mythologische Anspielungen, die hier wie überall im Liebeskampf die Monologe aufschwellen, und wieder ganz im herkömmlichen Stile der englischen Komödianten werden nur angedeutete Züge und Motivierungen ausgemünzt und sinnfälliger behandelt.

II 1 H 7a „Tirsi, com'io t'ho detto, io m'era accorta
Ch' Aminta amava Silvia: „Wie ich euch umbständlich berichtet, habe ich aus des Aminta Schreiben gemerket . . . .“

Noch bezeichnender II 1 I 1a:

Tirsi: Ma che però?
Dafne: Ma che però? Da poco
Intenditor S'hai senno, tanto basti.

Tirsi: Intendo: ma non so s'egli avrà tanto
D'ardir.
Floretto: „Was ist aber diß?“
Dafne: „Was ist aber diß? Ihr verstehet wenig, habt ihr Gehirn im Kopff, so könnet ihr leicht mercken, was ich meine“.
Floretto: Fraget sie etwas ins Ohr
Dafne: „Ja doch, eben das meine ich seit nur stille“
Floretto: „Wer weiß ob Aminta so kühn ist?“
Oder IV1 K6b: Silvia: E di qual morte intendi?
Dafne: Della morte d'Aminta
Silvia: Ahi! come è morto?
Dafne: Il come non so dir, nè so dir anco
S'è ver l'effetto: ma per certo il credo.
Silvia: Ch'è ciò che tu me dici? ed a chi rechi
La cagion di sua morte?
Silvia: „Wer ist dann gestorben, wessen Todt meinet ihr?“
Dafne: „Des Aminta“.
Silvia: Erschricket. „Des Aminta? Ach! Wie? Was sagt ihr mir? Ist Aminta gestorben?“
Dafne: „Ich kann es zwar noch nicht vor gewiß sagen, doch glaube ich ein gut theil davon“.
Silvia: „O Unglück, O Jammer, O Elendt, O Wehe mir betrübten Menschen! Wie kam aber die Ursach seines Todes her?“

Von solchen Beispielen ist der Weg zu wirklichen Vergröberungen nicht weit. Besonders wird die Unbarmherzigkeit der Geliebten nachdrücklich und mit Worten, die ganz aus dem Stil fallen, betont. Ein Beispiel mag für viele hier seinen Platz finden. I3 H1b:

E sospirar le fronde
Ho visto al pianto mio.

„und die zarten Zweiglein mit mir geseuffzet haben wegen

der Unbarmhertzigkeit der tyrannischen Weibspersohn". Verrät sich in solchen Zusätzen schon eine gewisse Tendenz, so finden wir eine solche noch viel ausgeprägter in dem sehr auffälligen Bestreben, alle Stellen, wo von der Tätigkeit der Hirtinnen die Rede ist, vom Jagen und ähnlichen Beschäftigungen, umzuändern und in einen ganz andern Zusammenhang zu setzen. Das ist besonders lehrreich; denn wir erkennen daraus, wie äußerlich man sich diese pastorale Welt zu eigen machte: in den Liebeskampf gingen im Gegensatz zu der sonstigen deutschen Schäferdichtung nur bestimmte Motive ein, andere wurden entweder gar nicht beachtet oder trivialisiert. Ich gebe die Beispiele vollständig, weil erst so gezeigt wird, wie systematisch die Änderungen vorgenommen sind.

I 1 G 3a Era il mio sommo gusto (or me n'aveggio
Gusto di sciocca) sol tender le reti
Et invescar le panie, ed aguzzare
Il dardo ad una cote, e spiar l'orme
E'il covil delle fere.

„diß war meine höchste Frewde, das ich als eine Einsiedlerin möchte stets zu Hause bleiben, in allerley Büchern lesen, mich mit anmutigen Liedern ergetzen, und der Haußhaltung pflegen".

I 1 G 2a: altri segua i diletti dell'amore,
Se pur, v'è nell'amor alcun diletto:
Me questa vita giova; e'l mio trastullo
È la cura de l'arco, e degli strali;
Seguir le fere fugaci e le forti
Atterrar combattendo; e se non mancano
Saette alla faretra, o fere al bosco
Non tem'io, che a me manchino diporti.

„Ein ander mag der Lust der Liebe folgen, do anderst einige lust und frewde darinnen ist, mir beliebet diß Leben, und ist diß meine höchste Frewde, dz ich mich umb dz Nehpult und spinrad bekümmern und so fern mir es nit an Neh und Stricknadeln, Zwirn, Garn, Seyden und allerley subtiler Leinwandt gebrechen thut,

besorge ich mich auch nicht, daß mir an Kurtzweil und Frewde im geringsten etwas mangeln werde".

I 3 H 3a Seco tendeva insidie con le reti
Ai pesci et agli augelli, e seguitava
I cervi seco, e le veloci damme
E'l diletto, e la preda era commune.

„Mit ihr gieng ich in eine Schulen, hatten einerley Praeceptoren, Mit ihr spielete ich zum öfftern, als Kinder pflegen".

I 3 H 3b A me insegnò giá questo secreto
La saggia Artesia, e n'ebbe per mercede.
Quel mio corno d'avolio ornato d'oro.

„so mich einsmals die weise Aresia geleret, welcher ich mein Helffenbeinen, undt mit Gold geziertes Spinnradt zur Dankbarkeit verehret . . . ."

Nimmt man zu den Gewaltsamkeiten, wie sie diese Beispiele veranschaulichen, noch das folgende:

II 2 I 2b V'andrei sicuro e baldo,
Più che di festa villanella al ballo

„Dahin wolte ich gewislich gehen, und zwar viel frölicher als die so uf die Paturnalia (natürlich Saturnalia) zu lauffen pflegen", so sieht man, zu was für einem wirren Gemisch in dieser Bearbeitung fremdes und eigenes Gut vereinigt wurden.

Unzeitiger Vorwitz.

Wäre es gestattet, aus der wiederholten Dramatisierung eines Stoffes zugleich zu schließen, daß er sich für die dramatische Gestaltung besonders eigne, so hätte man wenigstens bei zwei Dramen des Liebeskampfes ein Recht darauf, die Wahl des Autors als glücklich zu bezeichnen. Während der König Mantalor ein Analogon in Mairets französischer Pastorale „Silvie" hat, die erstaunlicherweise fast gleichzeitig in Frankreich erschien, ist der Stoff des „Unzeitigen Vorwitzes" mehrmals und zwar zu den verschiedensten Zeiten dramatisch verwertet worden. Diesen Dramatisierungen liegt eine Novelle des

Cervantes, „Il curioso impertinente“ aus dem Don Quixote, zu Grunde. Der Inhalt ist etwa folgender: Ein reicher Florentiner Anselmo, der sich mit einer schönen und vornehmen Dame Camila vermählt hat, kommt sehr bald nach der Hochzeit auf den Gedanken, die Treue seiner Frau zu erproben. Er bittet daher seinen liebsten Freund Lotario, mit dem er vor der Verheiratung stets zusammengewesen, seine Frau zu versuchen, indem er sich in sie verliebt stelle. Lotario, der das Haus des Anselmo nach dessen Verheiratung geflissentlich gemieden hat, um den jung Vermählten nicht lästig zu fallen, entschließt sich nach anfänglichem Weigern nur ungern, dem Wunsche des Freundes zu willfahren. Aber er täuscht ihn, indem er wiederholt berichtet, daß er kein Gehör bei seiner Frau gefunden habe, während er in Wirklichkeit in Gesprächen mit Camila kein Wort von Liebe über die Lippen bringt. Seine Lüge wird aber von Anselmo, der bei einer Zusammenkunft Lotarios und Camilas lauscht, sehr bald entdeckt, und nun entschließt sich Lotario unter dem Druck der Vorwürfe, die ihm Anselmo macht, wirklich ans Werk zu gehen. Während einer achttägigen Reise des Anselmo geht er auf des Freundes Wunsch in dessen Haus ein und aus, und es keimt in Lotario und Camila allgemach eine heftige Leidenschaft auf, die durch die täglichen Zusammenkünfte außerordentlich genährt wird. Schon im Begriff, der Versuchung zu erliegen, wendet sich Camila brieflich an ihren Mann, den sie um Rückkehr bittet. Den Grund dafür gibt sie aber mit geschickter Verschleierung nicht eindeutig an. Anselmo beruhigt und vertröstet sie mit seiner baldigen Ankunft. Inzwischen aber wird Lotario immer dringlicher, bis sich Camila schließlich ihm ergibt, und nun wird der zurückkehrende Anselmo von Freund und Frau aufs übelste getäuscht. Schließlich wird aber Lotario, der gesehen hat, wie die Dienerin der Camila einen Liebhaber am Morgen aus dem Hause gelassen hat, so eifersüchtig, daß er aus Wut über die

vermeintliche Untreue der Geliebten seinem Freunde Anselmo alles Geschehene berichtet, indem er ihm zugleich angibt, zu welcher Zeit und an welchem Ort er sich mit Camila verabredet habe. Aber er bereut sofort sein Geständnis und teilt seine Unbesonnenheit der Camila mit. Anselmo, der nun ihr Gespräch belauscht, wird völlig in die Irre geführt dadurch, daß Camila den Lotario abweist, ein Scheinmanöver, das vorher zwischen den beiden Liebenden verabredet ist. Anselmo ist von der Unschuld seiner Frau überzeugt, bis er nur allzubald erfahren muß, daß seine Frau, die fürchtete, durch ihre Zofe verraten zu werden, mit seinem Freunde geflohen ist. Anselmo, der sich selbst der größten Schuld bezichtigt, stirbt vor Gram. Lotario aber führt die Geliebte dem Kloster zu, in dessen Mauern sie dahinsiecht. Er selbst verläßt das Land und findet seinen Tod in der Schlacht.

Die Inhaltsangabe kann uns schon belehren, wie in dieser Novelle nicht die Charaktere das eigentlich Fesselnde sind, sondern die Liebe des Freundes und der Frau im Brennpunkt des Interesses steht. Leider versagt die Darstellung gerade hierin. Denn Cervantes nimmt an Anselmo zu viel Anteil, und so ist das psychologische Problem, wie diese beiden Menschen wider ihren Willen in Leidenschaft geraten und daran verbluten, außerordentlich zu kurz gekommen. Dann aber ist auch, was schon mehrfach gerügt worden ist, die ganze Entdeckungsgeschichte völlig verschleppend dargestellt. Wir begreifen doch nicht recht, warum Lotario den Freund, wenn er ihn einmal aufklären will, aufs Neue belügt und ihm mitteilt, daß Camila sich ihm erst ergeben werde, wo sie ihm doch schon gefügig gewesen ist. Das ist nur eine unnütze Verzögerung. Hätte Anselmo von der Untreue seiner Frau als von etwas Geschehenem gehört, so würde es freilich keinen Reiz mehr für ihn haben, hinter dem Vorhang ein erneutes Stelldichein zu belauschen, und die Geschichte könnte natürlich

auch nicht so jäh und großartig enden, wie es die plötzliche Verlassenheit des Anselmo bewirkte. So mußte Lotario dem Freund von dem Stelldichein berichten und hinzufügen, daß Camila sich ihm dort erst ergeben werde. Er belügt also den Freund zum zweiten Mal. Wie viel besser wäre es gewesen, wenn etwa Anselmo bald nach seiner Rückkehr an die Treue seiner Frau glaubend plötzlich durch die Zofe erfuhr, daß er hintergangen sei. Dann hätte die Geschichte genau nach der Vorlage ihrem Ende energisch entgegeneilen können. — Auf diese wesentlichen Mängel mußte hier deshalb ausführlicher hingewiesen werden, weil gerade an diesen Stellen die wenigen Dichter, die sich an den Stoff wagten und ihn ganz nutzten, nach einer Vertiefung strebten. Creizenach spricht S. 254 nur von einer Dramatisierung der Novelle, die vor das Erscheinen des Liebeskampfes fällt. Aber nicht nur The second maid's tragedy [1]) eines unbekannten englischen Dichters, sondern schon eine spanische Dramatisierung von Guillen de Castro [2]), die den gleichen Titel wie die Novelle führt, gehen dem Liebeskampf voraus. Im 19. Jahrhundert suchte noch Friedrich Halm dieser langbegrabenen Erzählung dramatisches Leben einzuhauchen. Ein Entwurf zu einem Stück das den Titel „Freund und Frau" führen sollte, ist auf uns gekommen [3]).

Halm wie Guillen de Castro suchten zunächst die verbotene Liebe stärker zu motivieren. Man führte allerdings nicht glücklich, äußere Umstände neu ein. Merkwürdig ist eine beiden Dichtern gemeinsame Neuerung: Lotario ist schon vor Anselmos Heirat Liebhaber der

---

1) Das Stück wurde veröffentlicht in der Sammlung The old english Drama 1825, (vgl. Ward Bd. II S. 178); eine deutsche Übersetzung u. d. T. „Der Tyrann" in Tiecks „Shakespeares Vorschule". II S. 87 ff.

2) Vgl. Schäffer, „Geschichte des span. Nationaldramas" I 272, Leipzig 1890.

3) Vgl. H. Schneider, „Friedrich Halm und das spanische Drama" Berlin 1909, Palaestra Nr. 28, S. 163 ff.

Camila. Was sonst noch von beiden zur Motivierung herbeigeschafft wurde, braucht hier nicht betrachtet zu werden. Die englische Dramatisierung verzichtet auf solche äußeren Zusätze, durch die man sich zwar das psychologische Problem erleichterte, aber nicht mit ihm rang. — Es ist charakteristisch, daß die drei genannten Bearbeitungen noch in zwei Punkten übereinstimmen. Sie griffen die Art der Entdeckung nicht auf und wandelten das Ende selbständig. Ihr Weg aber ist sehr verschieden. Der Engländer läßt mit glücklicher Verschiebung die letzte Entscheidung nicht durch die Untreue der Zofe herbeiführen. Diese verrät vielmehr ihre Herrin gleich bei der Rückkehr des Herrn. So ward die wirre Breite der Quelle zwar gemieden, aber der Dichter vermochte nun nicht mehr die plötzliche Verlassenheit des Anselmo damit in Einklang zu bringen und schaltete am Schluß mit ganz andern selbständigen Motiven. Halm beseitigte den Verrat durch die Zofe vollständig, während Guillen de Castro durch eine andere Motivierung diesem unglaubwürdigen Zug aufhelfen wollte. Er läßt die Zofe aus Rachsucht gegen die Herrin handeln, von der sie Schläge bekommen hat. Hier macht dann Anselmo den Liebenden durch seinen Tod Platz, während im Halmschen Entwurf mit recht bedenklicher Umbiegung der halbwahnsinnige Anselmo den Lotario erschießt und selbst im Irrsinn zu Grunde geht. — Doch nun zur Bearbeitung des Liebeskampfes. Auch sie ist an mehreren von den genannten Unzulänglichkeiten gestrauchelt. Creizenach hat dieses Drama des Liebeskampfes in seinen Schauspielen der englischen Komödianten mit einer Einleitung abgedruckt. Er hat darin auf eine schon bei Goedeke verzeichnete deutsche Übersetzung hingewiesen, die von dem Bearbeiter im Liebeskampf benutzt wurde. Die Übertragung erschien unabhängig von der Übersetzung des Don Quixote: „Unzeitiger Fürwitz, eine Newe und schöne Historia, darinnen etlicher Männer unzeitiger Eifer und der Weiber schwachheit auf beyder außgang abge-

mahlet wird, Nützlich und lustig zu lesen. Jetzo aus Spanischer Sprach in die deutsche bracht. Gedruckt im Jahre 1617". Der dramatische Bearbeiter hat die Gespräche wörtlich übernommen. Creizenach führt einige Proben dafür an. Seine Behauptung, daß der deutschen Novelle die Ausgabe des Originals zu Grunde liege, welche der Lehrer des Spanischen Oudin in Paris 1608 veranstaltete, ist inzwischen durch Schwering berichtigt worden[1]). Der Übersetzer benutzte vielmehr die französische Übertragung von N. F. Baudouin, „Le curieux impertinent — El curioso impertinente. Traduict d'Espagnol en François. Paris 1608"; zweisprachig[2]). Daß die Übersetzung nicht direkt aus dem Spanischen geschehen sein kann, hätte Creizenach aus der Freiheit des Satz- und Periodenbaues erschließen können. Hier zeigt sich, daß die indirekten Übersetzungen jener Zeit auch ihr Gutes haben: So gewandt hätte eine direkte Übertragung wenigstens kaum ausfallen können. Es erübrigt sich, alle Fälle zusammenzustellen, wo Gespräche einfach übernommen sind. Aber eine kurze Behandlung der allgemeinen Abweichungen und Übereinstimmungen soll hier folgen. Man darf dabei nicht erwarten, daß die früher beleuchteten Schwächen der Novelle auch nur irgendwie ausgeglichen sind. Die Phantasielosigkeit des Bearbeiters ist so groß, daß er Störendes einfach beseitigt, ohne auch nur das Geringste neu hinzuzutragen. Die Einteilung der Akte ist denkbar ungeschickt und völlig sinnlos geworden durch die Pickelheringsauftritte und komischen Scenen, an denen dieses Stück so reich ist. Man kann getrost sagen, daß die Handlung erst im dritten Akt in Fluß gerät. Akt I und II enthalten nur die Aufforderung des Gatten zur Versuchung seiner Frau und die Entdeckung der Untätigkeit seines Freundes. Dazwischen muß dann

1) Schwering, „Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland". Münster 1895. S. 82.

2) Vorhanden in der Hof- und Staatsbibliothek München.

freilich auch der Zauberer Hecator, dessen Name sicher einfach aus Hecate gebildet ist, sein Unwesen treiben. Nirgends ist im Liebeskampf der Zauberer so gewaltsam und zwecklos eingeführt wie hier, und man erkennt sofort in ihm eine getreue Nachbildung des Zauberers im „Königssohn von England“ aus der Sammlung des Jahres 1620. Es ist seltsam, daß der Zauberer in beiden Stücken nicht immer denselben Namen trägt. Im Königssohn wechseln Barrabas und Runcifax, und im „Unzeitigen Vorwitz“ heißt der Zauberer bei seinem ersten Auftreten Pater Florian. Man hat diesem Umstand wenigstens für die Komoedia von eines Königs Sohn von England eine viel zu große Bedeutung beigelegt. Es kann gar nicht die Rede davon sein, daß aus diesem Wechsel der Namen deutlich hervorgehe, die Ausgabe der Komödien sei auf unrechtmäßigem Wege zu stande gekommen. Der Liebeskampf hat noch in mehreren Stücken einen solchen Wandel, und wir sind wenigstens einmal in der Lage zu kontrollieren, wie das geschehen konnte. Es wird bei Besprechung der Tragikomödie davon die Rede sein. Hier im „Unzeitigen Vorwitz“ ist die Einführung des Zauberers nur störend. Wenn der Gatte im ersten Akt zu ihm geht, um sich durch dessen Spiegel davon zu überzeugen, ob der Freund bei seiner Frau sitzt und mit ihr spricht, so fragt man sich doch, warum er dieses sichere Mittel nicht auch später anwendet und sich da hinter den Vorhang verstecken muß. Und nun gar der Monolog des Hecator im fünften Akt, wo er das zweite Mal auftritt! Er hat hier absolut nichts zu tun, erklärt, in die Handlung eingreifen zu wollen, und kommt natürlich dann garnicht mehr auf die Bühne. — Auch die sonstigen Abweichungen sind recht unglücklich. Von kleinen Umstellungen abgesehen bleibt doch das Schlimmste der Fall der Juliana. Wenn Creizenach S. 255 bemerkt, daß die Tragödie über den Fall der Juliana noch schneller hinweggehe als das Original, so ist das zwar richtig, aber der Bearbeiter hat hier doch vor allem zwei verschiedene Fassungen völlig

durcheinander geworfen. Er ist vermutlich dadurch, daß in der Novelle Lotario dem Anselmo aus Eifersucht berichtet, seine Frau habe ihm noch nicht Gehör geschenkt, womit er ihn doch belügt, verleitet worden, zunächst bei der Umarbeitung zu glauben, Lotario habe Camila wirklich noch nicht verführt. Dann aber nahm er die Worte, in denen Camila ihren Fall bereut, ohne jede Änderung auf. So finden wir nun nacheinander folgende Äußerungen, die ich genau nach der Reihe, wie sie fallen, gebe.

IV 2 Juliana: „Liebe Alacinna, ich muß mich schämen, daß ich mich selbst so gering geschetzet und Herrn Manno sobald meinen Willen ergeben habe, denn er solte allererst nach langer Zeit, in solchen Besitz kommen sein", u. s. w.

IV 4 Monolog! des Mannus, als er den Buhler der Dienerin gesehen hat, den er für den Buhler der Juliana hält: „. . . Dieses befinde ich auch war zu sein an der Juliana, und ihrer Leichtfertigkeit, dann leichtfertig zu sein verspüre ich sie, und habe nun erkant, in dem ich sehe und gesehen habe, andere Buler in ihr Hauß und herauß zu gehen, welche sie verborgen gebrauchet, wider mein und ihres Mannes Wissen, und solch ihr leichtfertiges Gemüth, und Hurisch Hertz, hat sie so wol agiren und verbergen können, daß ich sie vor die andere Lucretia ehestes mal geschetzet, dann bey ihr, mein Bitten, Flehen, anhalten, zu meiner Liebe zu bewegen, sie mit solcher Höffligkeit abzuwenden wuste, daß ich nicht anders vermeinete, es unmüglichen sein würde, sie von der recht ehelichen Liebe ihres Mannes abzuwenden, und mit ihr meinen willen zu vollbringen" u. s. w. — Ständen nicht die Worte in IV 2, so wäre mit dem eben angeführten frei erfundenen Monolog allerdings besser motiviert, daß der Freund dem Gatten von der Untreue der Frau spricht, und außerdem würde bei dieser Autdeckung des Mannus Aussage, Juliana habe ihn noch nicht erhört, auf Wahrheit beruhen. Diesen Vorteilen steht aber gegenüber, daß die Treue der Juliana in diesem Stoff

ganz unmöglich in den Vordergrund gestellt werden kann. Hier haben sich also in der Bearbeitung zwei einander völlig ausschließende Versionen gekreuzt; bei der großen Flüchtigkeit des Autors ist das nicht ausgeglichen worden. Die Neigung, die Treue der Frauen in den Vordergrund zu stellen, liegt überhaupt seltsamerweise dem Autor des Liebeskampfes besonders nahe. Er hat noch bei zwei Stücken der Vorlage entgegen die Geliebte, die der Versuchung nicht widersteht, rein erhalten. — Man wird kaum annehmen dürfen, daß je bei einer Aufführung der Text des „Unzeitigen Vorwitzes“ ohne Beseitigung dieser bösen Widersprüche benutzt worden ist. Daß es wirklich in des Verfassers Absicht ursprünglich lag, nicht nur die Juliana rein zu erhalten, sondern auch den Freund nicht zum Lügner zu machen, geht noch aus einem Umstand deutlich hervor. Das Gespräch der Freunde IV 1 steht in der Novelle erst, nachdem die Frau der Dienerin erzählt hat, daß sie gefallen sei, so daß also in der Novelle Lotario den Anselmo belügt. Im Liebeskampf folgt auf das Gespräch der Freunde IV 1 erst IV 2 das Gespräch der Juliana mit Alacinna. Natürlich ist auch diese Umwandlung äußerst ungeschickt. Denn während man in IV 1 noch nichts von der Unaufrichtigkeit des Mannus weiß, sagt man sich doch schon bei den ersten Worten in IV 2 nachträglich, daß Mannus den Freund belogen haben muß.

Manchen feinen Zug hat der Bearbeiter einfach getilgt. So erfahren wir nichts von der wachsenden Unruhe der Camila, wie sie das immer erneute Lügen scheut und des Lebens überdrüssig wird. So wird auch der Ausgang der Geschichte gar nicht berücksichtigt. Es war sicherlich für die Novelle ein guter Abschluß, wenn Camila im Kloster dahinsiecht und ihr Geliebter den Tod in der Schlacht findet, aber er ließ sich für das Drama nicht nutzen. So haben Dichter wie Guillen de Castro und Halm andere Wege eingeschlagen. Unsre Fassung aber, die zu der Annahme berechtigt, daß Juliana und Mannus,

die von dannen gezogen, ein glückliches Paar werden, hat etwas durchaus Unbefriedigendes.

Aber auch das Ende des Anselmo ist völlig äußerlich und so recht im Stile der Komödianten auf die Bühne gebracht. Läßt die Novelle Anselmo mitten bei seinem Brief an Juliana vom Tod ereilt werden, so führt unser Bearbeiter den abgebrochenen Satz des Schreibens pedantisch zu Ende: „Und dieweil ich selbsten der Werckmeister meiner Unehr gewesen bin, so hab ich nicht Ursach". Hier bricht die Novelle ab, der Liebeskampf fügt mit falscher Konstruktion hinzu: „nicht Ursach lenger zu leben, sondern mich billig zu straffen". Dann erst läuft Amandus auf Antrieb der Desperatio mehrmals gegen die Wand und stirbt. Creizenach hat schon S. 257 Analogien zu der Figur der Desperatio angeführt. So tritt im „Verlorenen Sohn" die Verzweiflung auf und treibt den Sünder zum Selbstmord, und auch Herzog Heinrich Julius bedient sich allegorischer Figuren. Aber diese sind keineswegs nur die Domäne der englischen Komödien und Tragödien. Sie sind im Schuldrama durchaus häufig angewandt[1]) worden.

Sonst finden wir in der Tragödie nur wenig Scenen, in denen die Novelle nicht das Vorbild gab. Nur eine Reihe von Monologen ist selbständig. Hier wie in allen diesen Stücken zeigt sich, wie sehr man die Monologe als Notbrücke brauchte. In der ersten Scene des Stückes muß Amandus einen Monolog halten und alles vorbringen, was von der Vorgeschichte zum Verständnis erwähnt werden muß. Besser ist es, wenn Mannus III 2 der Verwirrung seiner Gefühle Ausdruck gibt, bevor er Juliana auf die Probe stellt, aber auch hier muß man beachten, daß der Bearbeiter gar nicht im stande gewesen wäre, so etwas im Dialoge zu berücksichtigen, und wenn etwa Amandus IV 5, nachdem er von der Untreue seiner Frau

1) Vgl. Koellner, Heinrich Tolles Schäferspiele (Göttinger Dissert.), S. 32, wo eine Zusammenstellung gegeben wird.

erfahren, den Degen zieht, um ihn gleich wieder einzustecken, so ist das ein nur allzu häufig benutzter Effekt der Komödianten. — Wie gezwungen der Abgang der Personen oft wirkt, hat Creizenach schon hervorgehoben; am rohesten ist darin V 1: „Ich kan mich der Frewde wegen nicht lenger allhier auffhalten, darumb bitte ich dich, folge mir nur anjetzo, wir wollen von der Sach schon weiter reden.“

Der Bearbeiter hat sorgsam die Namen verändert. Anselmo ist zu Amandus geworden, Camila zu Juliana, Lotario zu Mannus, schließlich auch Leonela zu Alacinna. Das ist sicher eine Verdrehung von Ancilla, was man häufig genug im Schuldrama einfach für Magd im Personenverzeichnis findet. Daß aber die Namen der Novelle doch noch im Liebeskampf verwertet worden sind, wird sich bei Betrachtung der Prob getrewer Liebe zeigen.

Auch der Geliebte der Dienerin hat einen Namen erhalten, er heißt hier Schoßwitz. Die Scenen zwischen Alacinna und Schoßwitz nehmen einen breiten Raum ein. Durch die Einführung des alten Freiers Stultanus spielt sich gleichsam noch eine Sonderhandlung ab. Er bewirbt sich wie Schoßwitz um Alacinna und wird schließlich auf der Bühne abgewiesen, indem ihm ein Korb überreicht wird. Die Überreichung des Korbes findet sich auch in der zweiten Singekomödie des Liebeskampfes. Die Rolle des Stultanus selbst ist, wie schon frühzeitig bemerkt worden, nicht nur der des alten Freiers Nausikles in Sidonia und Theagenes nachgebildet, der seinerseits wieder auf den Doctor Gratianus in Rollenhagens Amantes amentes zurückgeht, sondern es ist eine Reihe von Repliken daraus wörtlich übernommen worden. Hier sei über die lustigen Scenen nur noch gesagt, daß sie mehr als sonst im Liebeskampf auf eine Fortführung des Gesprächs und der Handlung bedacht sind, solange Stultanus noch nicht abgewiesen ist. Nur des Stultanus Gespräch mit Hecator ist ohne jeden Zweck in den ersten Akt eingefügt, wohl lediglich, um dem Zauberer etwas mehr

Beschäftigung zu geben. Im vierten und fünften Akt freilich finden wir die Scenen zwischen Alacinna und Schoßwitz nach der Beseitigung des Stultanus völlig leer und inhaltlos.

König Mantalors unrechtmäßige Lieb und derselben Straff.

Lange Zeit waren der Aminta und „der Unzeitige Vorwitz“ die einzigen Stücke des Liebeskampfes, über deren Quellen man Genaues wußte, bis Bolte in seinem außerordentlich umfassenden und vortrefflichen Aufsatz „Molièreübersetzungen in Deutschland“ [1]) als Quelle für einen Teil des Königs Mantalor die Silvie von Mairet in Anspruch nahm. „Hier wie dort ein tyrannischer Herrscher, der die Tochter nicht mit dem Geliebten vereinigen will und beide hinzurichten befiehlt. Ein wohlmeinender Zauberer führt das Gebot nur scheinbar aus, so daß abwechselnd der eine Teil der Liebenden den andern wie tot daliegen sieht und bejammert. Im fünften Akt dringt ein fremder Ritter als deus ex machina in das Schloß und zerbricht den Zauberspiegel, das Liebespaar erwacht, und nun setzt der reuige König ihrer Verbindung keinen Widerstand entgegen“. So führten auch Creizenach und Herz Mairets „Silvie“ als Quelle für den König Mantalor an. Wir hätten hier einen Fall von überraschend schneller Einwirkung. Denn Mairets „Silvie“ erschien erst 1628“ [2]).

Aber wenn auch zugegeben werden muß, daß gewisse Übereinstimmungen zwischen der Silvie und dem König Mantalor vorhanden sind, so sind sie doch nicht so groß, wie man gemeint hat. Denn bei Mairet gibt der König nicht den Befehl zur Hinrichtung wie im Mantalor. Außerdem tritt in der Silvie der Zauberer selbst nicht

1) Herrigs Archiv 82 S. 108 ff.

2) Vgl. die Einleitung zu Mairets Silvanire von Otto Bamberg 1890 S. XIV und Dannheißer, Studien zu Jean de Mairets Leben und Wirken (Münchener Diss. 1888) S. 110.

auf wie in unserm Stück. Es wird vielmehr nur von ihm erwähnt, daß er die beiden nicht zu entzaubern vermag.

Ferner handelt es sich im Mantalor nicht um Zauberei sondern um eine bloße Täuschung, und wir haben auch hier keinen reuigen König, der sich am Ende fügt. Dazu kommt, daß man die Silvie Mairets zu jener Zeit noch nicht in Meßkatalogen findet und vor allem nach dem Gesagten dem Bearbeiter eine Umgestaltungskraft zutrauen müßte, die im Hinblick auf die andern Dramen des Liebeskampfes nicht glaubwürdig erscheint.

Auf die wirkliche Quelle aber konnte schon Weinberg in seinem Buche „Das französische Schäferspiel" weisen. Er beschränkt sich bei der Inhaltsangabe der Silvie auf die Bemerkung, daß es hier genau so zugehe wie im Amadis. Wirklich finden wir im Amadis Bd. 9 eine ähnliche Geschichte, und sie ist denn auch die direkte Quelle für den König Mantalor. Eines ausführlichen Beweises bedarf es hier deshalb nicht, weil ganze Teile, namentlich die Monologe, an denen der Amadis so reich ist, wirklich dem deutschen Amadis entstammen [1]).

---

1) Ich bemerke nachträglich, daß Bolte später in der Einleitung zur Ausgabe des Mucedorus auf das 9. Buch des Amadis, das er als Vorbild für ein Motiv in Sidneys Arcadia in Anspruch nimmt, aufmerksam geworden ist. Er erklärt dort S. XII der Einleitung: „Aus demselben 9. Buche des Amadis hat auch die im „Liebeskampff" zunächst folgende „Comödia vom König Mantalor" und die bei Creizenach S. CIX damit verglichene Silvie Mairets (1621) ihren Stoff geschöpft". Das genaue Abhängigkeitsverhältnis hat Bolte, der Bambergs und Dannheißers Erörterungen für das Erscheinungsjahr der Silvie nicht berücksichtigt, indessen auch hier nicht ins Auge gefaßt und vor allem seine eigene Angabe (Herrigs Archiv 82, S. 108), Mairets Silvie sei direkte Quelle für unser Stück, die ja doch Creizenach nur S. CIX wiederholt, auch im Danziger Theater S. 114, wie ich sehe, nicht berichtigt, so daß auch noch Herz a. a. O. auf Boltes Angabe weisend die Silvie als direkte Quelle für den König Mantalor anführen konnte, und Höfer den Amadis für seine Erörterung der sprachlichen Wandlungen des Liebeskampfes nicht zu nutzen vermochte.

Der neunte Band erschien im Jahre 1573. Er zeigt — und das ist bemerkenswert — sehr viel schäferliche Züge, die ritterlichen Abenteuer treten dagegen zurück. Hier lesen wir nun im achtzehnten Kapitel die Überschrift: „Wie Herr Florisel und Silvia als sie die Prinzessin Alastraxerea suchende umbzohen, sich umbkehreten, das Schloß der grausamkeit, deß Königs Manatales zu Epiro zu besichtigen". Der kühne Ritter Florisel kommt an einen Brunnen; da sitzen drei Jungfrauen, sie erklären ihm, daß sie zum Schloß der Grausamkeiten wollen, das dem König Manatales von Epirus gehöre. Und nun berichten sie ihm die Geschichte dieses Königs. Manatales hatte einen Sohn Arpilior; als er achtzehn Jahr alt war, begehrte er die Nichte seiner Mutter zum Weibe. Aber der König, sein Vater, entbrennt in gleicher Leidenschaft für diese Nichte Galathea, die sich ihm nicht fügen will, sondern erklärt, nur in rechtmäßiger Ehe leben zu wollen. Von nun an trachtet der König, sich seiner Frau zu entledigen, und als er eines Tages Arpilior und Galathea im Garten zusammen sieht, beschließt er, auch seinen Sohn umzubringen. Er überrascht die Königin, schlägt ihr, ohne ein Wort zu sagen, das Haupt ab und dringt mordgierig in die Kammer seines Sohnes, wo er Arpilior und Galathea zusammen schlafend entdeckt. Als er eben zuhauen will, hindert ihn sein Sohn, und so entkommt Galathea. Darauf läßt der König die beiden ins Gefängnis legen. Aber er hat einen sehr weisen Mann „bey ime, der in der Nigromanci sehr wol erfahren war". Der beschließt, sich der beiden Liebenden anzunehmen. Er läßt zwei Bilder zurichten, die dem Prinzen und der Prinzessin sehr ähnlich sind und wie lebend aussehen. Dann geht er zum König und rät ihm, in der Kammer, wo sie entdeckt wurden, den einen vor des andern Augen enthaupten zu lassen. Die Häupter sollten aber vor Verwesung bewahrt bleiben, doch mit dem ausdrücklichen Bedingen, daß der König jeden Abend die beiden Häupter besichtige. Nun

werden die beiden Bilder vor den Augen des Königs enthauptet. Aber damit begnügt sich der weise Mann nicht. Er will auch die Liebenden strafen, und so ordnet er an, daß die Prinzessin alle Morgen das Haupt und den Leib ihres Liebhabers sehen und der Prinz jeden Mittag zu seiner angeblich enthaupteten Geliebten gehen solle. So betrauern die Liebenden sich gegenseitig Tag für Tag, und keiner weiß vom andern, daß er noch lebt. — Als Herr Florisel diese Erzählung vernommen, macht er sich mit den Jungfrauen auf und will zum Schloß des Königs Manatales ziehen. Er erschlägt zunächst zwölf Ritter, die das Schloß bewachen, und dringt dann in den Palast ein, wo er sehr bald die Kammer mit den Bildern entdeckt. Er verbirgt sich mit Silvia in ein daneben liegendes Zimmer, und sie hören nun den ganzen Tag den Jammer um die Toten. Des Morgens kommt Galathea und klagt ihr Leid. Mittags stellt sich Arpilior ein, und gegen Abend erscheint Manatales, der sich vor sich selbst rechtfertigt. Die langen Selbstgespräche der drei sind in direkter Rede gegeben. Florisel und Silvia beschließen, den Liebenden den Betrug zu berichten. Silvia klärt Galathea am nächsten Tage auf; ihre Worte sind auch in direkte Rede gefaßt. Sie warten dann gemeinschaftlich im Garten bis zum Mittag, wo Arpilior erscheint, den Galathea umarmt, sie erkennen sich, und es herrscht große Freude. Inzwischen aber ist Manatales auf die Begleiter des Florisel, die drei Jungfrauen und den Schäfer Darinel, aufmerksam geworden, er läßt sie gefangen setzen; sie verraten den Florisel. So tritt ihm der König mit gewappneten Rittern entgegen, die Florisel niederhaut; auch Manatales wird getötet. Dann feiern Arpilior und Galathea ihre Vermählung. Der „Philosophus“ aber erhält von Arpilior Garten und Haus.

Die Dramatisierung hielt sich erstaunlich genau an ihre Quellen. Sie beseitigt nur die Genossen des Florisel und die Silvia und läßt auch die Aufklärung der Galathea durch Florisel vollziehen. Sie bewahrt ferner

die Reinheit der Galathea, und der König läßt sie und Arpilior gefangen setzen, nur weil er sie beide zusammen sitzen sieht, was freilich keine bessere Motivierung ist. Die Namen sind beibehalten: Arpilior, Galathea, Oloriana, die Mutter, Florisel. Nur Manatales ist zu Mantalor geworden, II 4 heißt er allerdings auch Manlior, wieder ein Beispiel, wie der Autor sich betreffs der Namenveränderung noch nicht einig war. Die übrigen Personen tragen im Amadis keinen Namen, hier ist der Autor selbständig.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß der Liebeskampf für seine Dramen seine Stoffe aus dem Don Quixote und aus dem Amadis nahm. Das gemahnt, wie vorsichtig man sein muß, wenn man von einem einheitlichen Stil des Liebeskampfes spricht. Wenn die Novelle des Cervantes ihrem Grundtrieb nach etwas Zeitloses hat, so trägt die Episode des Amadis mit ihrer angestrengten Redseligkeit und ihrem verschnörkelten Aufputz in ganz ausgesprochener Weise das Gewand der Zeit. Sie hat mehr als manche andere Einzelbegebenheit dieses Romans die allgemeinen Merkmale, die sich durch das ganze Werk hindurchziehen, und man mag sich wundern, daß Mairet freilich mit gewaltigen Umbiegungen für seine Silvie eine Erzählung übernahm, die sich ohne jede Vermittelung in den äußersten Gegensätzen der Affekte bewegt und zwischen brutaler Grausamkeit und süßlich manieriertem Liebesjammer hin und her schwankt. Ja, auch im Hinblick auf den sonstigen Charakter des französischen Pastoraledramas nimmt sich die Silvie seltsam genug aus, wiewohl man zugeben muß, daß Mairet die Bizarrerie der Handlung geschickt zu mildern weiß, indem er die Liebenden wirklich verzaubern läßt, und der weise Mann nachher die Geister, die er rief, nicht mehr zu bannen vermag, so daß erst der fremde Ritter zur Freude des reuigen Vaters als Befreier erscheint.

Für den Verfasser des Liebeskampfes lag die Schwierigkeit darin, daß der Roman mit halbschüriger Technik

von einem Teil der Handlung als von Geschehenem berichtet, den andern aber erst vor den Augen des Lesers entwickelt. Es kam hier wie so oft im Amadis auf die Wiedergabe der Gespräche und der Monologe besonders an. Wie schon früher erwähnt, sind denn auch die Monologe wörtlich in den zweiten Teil des Stückes eingegangen. Vom dritten Akt an finden wir solche Reden abgeschrieben. Die ersten beiden Akte dramatisierten mit kleinen Abweichungen, die gleich zur Sprache kommen sollen, die Erzählung der drei Jungfrauen. Geschickt beginnt das Stück mit der Ankunft und Einholung der Galathea und gleich in der vierten Scene muß auch Mantalor der Galathea seine Liebe gestehen. Man sollte meinen, daß es für den Bearbeiter keine schwierige Aufgabe war, Mantalors Liebe zur Galathea und deren Abweisung in Gesprächsform darzustellen. Das Gespräch zwischen den beiden ist aber wörtlich entlehnt. Der Bearbeiter entnahm es einem Buche, das bisher zwar öfters genannt worden ist und sich auch bei Goedeke zitiert findet, dem aber eigentümlicherweise noch niemand besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Im Jahre 1615 erschien in Leipzig bei Nicol und Christof Nerlich eine Reihe von deutschen Übersetzungen Bandelloscher Novellen unter dem Titel „Glücks- und Liebeskampf“ [1]). Der Übersetzer ist Aeschacius Major, der schon 1611 die Liebesgeschichte des Königs Edward III. von England in lateinischer Übersetzung unter dem Titel „Rationis et appetitus pugna“ herausgab. Hier hat er fünf Novellen des Bandello durch das Medium des Belleforest übertragen. Gottsched, der die Sammlung wohl nicht in den Händen gehabt hat, hält sie im „Nöthigen Vorrath“ noch für eine Vereinigung von Schauspielen. Als Vorwort druckt Aeschacius Major einfach die Vorrede des Amadis ab, von der schon früher gesprochen wurde, sie ist ja zum Teil in die Vorrede des Liebeskampfes von 1630 eingegangen.

1) Exemplare nur in Göttingen und Celle.

Die erste Novelle in dem Glücks- und Liebeskampfe von 1615 ist die eben erwähnte Erzählung von König Edward III. von England und seiner Liebe zur Gräfin von Salberich. Es sei daran erinnert, daß auch hier ein König freilich einer reinen Frau Liebesanträge macht und von der Gräfin abgewiesen wird. Diese doch sehr allgemeine Ähnlichkeit würde man natürlich gar nicht im Zusammenhang mit dem König Mantalor zu erwähnen haben, wenn nicht eben das Gespräch des Königs mit der Gräfin auf Seite 6 der Erzählung nahezu wörtlich in die vorhin erwähnte vierte Szene des ersten Aktes aufgenommen wäre. Es scheint mir am ratsamsten, die Stellen hier einander gegenüberzusetzen. Eines weiteren Beweises wird es dann nicht mehr bedürfen.

Mantalor: „Geliebtes Fräwlein, nach dem wir uns mit Verlangen höchlich erfrewet, Ewer Gegenwart an diesem Hofe zu bekommen, ist nicht vergebens gewesen, dann an jetzo ewer Schönheit und Höffligkeit, solche Gedancken duppelt bezahlt machen, dann nach dem wir solche angeschawet, haben wir ein sonderliche recreation vor unsere Augen funden, aber unser Hertz dargegen mit solcher Bürde uberfallen, daß unmüglich ist, dieselben zu cassiren und zu helffen, ohne euch, ob wol der Schmertz nicht lange Zeit her geweret, besonders erst, nach dem ihr hierein kommen, mich be-

S. 6 der Erzählung. Der König: „Ach wie fern seyn meine gedanken von dem geeussert, welches ihr vielleicht von mir halten, sintemal mein Hertz mit solcher Bürde uberfallen, das unmüglich ist demselben zu

griffen, ist er doch dargegen, nichts desto minder, sehr gefährlich, Also daß ich in Zweiffel stehe, was ich mich entlich entschliessen soll. Aber mein Galathea wisset oder könnet ihr uns nicht einige Artzney und Rath erzeigen". Galathea: „Großmächtiger König, gnädigster Herr, durch solches Lob, dessen ich nicht würdig, wie E. Maj. zu erst gedacht, solten mir dieselben wol eine Röthe außjechen, dann ich solcher schön bey mir nit finde, das aber E. Maj. sonsten etwas molest, und mit einer geschwinden Bürde ihres Hertzen uberfallen, ist mir hertzlich leid, und trage ein grosses Mitleiden, doch E. Kön. Maj. weiß ich kein Hülff noch Mittel zu beweisen, wo erstlich E. Maj. mir nicht dero Verdrieß und Bekümmernuß entdecken, so es dann in meinem Vermögen, und daß es durch mich geschehen kann, bin ich so willig als schuldig zuverrichten".

Mantalor: „Der Ursprung meines Kummers entstehet nicht irgent Gelt und Gutes wegen, auch nicht Land und Leut halben, So helffen, ob wol der schmertz nicht lange zeit her gewehret, Besonder erst, nachdem ich hie rein kommen, mich begriffen hat, also, daß ich zweiffelhaftig, wes ich mich entlich entschliessen soll". Die Gräfin schweigt. Darauf der König: „Und wie denn? Fraw Elixß (dann also hiess sie) was sagt ihr dazu? Könnt ihr uns nicht einige Artzney und Rath erzeigen?" Darauf die Gräfin: „Großmächtigster König, gnädigster Herr (E. Kön. Maj. weiß ich kein hülff noch mittel zu beweisen, wo erstlich E. Maj. mir nicht dero verdruß und bekümmerniß entdecken . . . . . ." Das nun Folgende der Rede ist nicht benutzt, wohl aber genau des Königs Antwort. Der König erwidert: „Der Ursprung meines Kummers entspreust nicht daher, besonder meine Wundt ist innerhalb meinem Hertzen, welche mich also hefftig schnürtzet und sticht, daß wo anders ich furthin mein Leben lenger zu erhalten begere, ich gedrungen bin, euch solchs zu öffnen, Sintemal die Ursach meines leidens so verborgen und

mangelt mir auch Würde noch hoher Standt nicht, dann dessen ich alles durch der Götter Favor uberflüssig vor andern begabet, besonder meine Wundt ist innerhalb meinem Hertzen, welche mich also hefftig sticht, daß, wo anders ich forthin mein Leben lenger zu erhalten begehre, wir getrungen werden, euch solches zu eröffnen, Sintemahl die Ursach meines Leidens so verborgen unnd heimlich ist, das niemands anders, dann ich und ihr dessen theilhafftig seyn können".

Nach kurzer Replik zwischen Mantalor und Galathea, die selbständig ist, spricht Galathea:

„Großmächtiger König, so ich mir einbilde, daß diese ewer Redt, so E. Maj. gegen mir gethan, mehr von frölichen Hertzen, oder zu probierung und versuchung meiner Keuschheit herkömpt, dann von einiger Liebe und Anfechtung wegen, Sintemahl Ewer Maj. schon starck genung mit Liebe verhafft, daß andere Liebe bey ihm, weder[1]) raum noch stat finden heimlich ist, daß niemands anders, dann ich und ihr dessen theylhafftig seyn können" u. s. w.

Die folgenden Worte sind nicht benutzt.

Die Gräfin erwidert: „Wo ein ander, allergnedigster Herr, dann E. Kön. Maj. sich so weit verwegen, daß er diese Termin eingetreten, und von dergleichen Reden gepflegt, ist mir wol bewust, was antwort ihme von mir widerfahren soll, und vielleicht solche, daß er ursach het, sich darob nicht zu vergnügen. Aber dieweil mir unverborgen, daß diß, so E. Maj. jetzo gethan, mehr von mutig und frölichem hertzen, oder zu probierung und versuchung meiner keuschheit herkömpt, dann von einiger Liebe und Anfechtung wegen, so E. Maj. dazu triebe, wil ich forthin glauben und diß mich entschlissen, daß ein so durchleuchtiger Fürst, als E. Maj. nicht in gedancken, viel weniger in fürnemens hab, et was entgegen und wieder mein Ehr zu unterstehen . . ."

1) Im Druck: wieder.

soll, glaube auch nicht, daß so ein Durchleuchtigster Herr als E. Maj. ihm fürnemen soll, etwas wieder Ehr zu unterstehen, darumb ich dieses als ein zeitvertreibende Vexation auffneme, wo aber ein ander, dann E. Kön. Maj. sich so weit verwegen hette, und dergleichen Reden gepflogen, wüste ich wol was Antwort ihme von mir wiederfahren".

Das Folgende kommt nicht mehr in Betracht.

Dieser Vergleich beweist, wie schematisch der Autor des Liebeskampfes vorging. Das Gespräch selbst findet man seinem Inhalte nach ganz ähnlich nur viel freier und selbständiger in den Dramen, die König Edwards Leben behandeln, etwa bei Ayrer und bei Philipp Waimer. Die Achtung vor der Leistungsfähigkeit des Autors sinkt durch solchen Nachweis erheblich. Was aus ihm für die Chronologie zu gewinnen ist, soll später erörtert werden.

Im allgemeinen ist der weitere Fortgang des Stückes nicht ungeschickt behandelt. Die Akteinteilung ist sinngemäß. Die Monologe sind freilich viel zu häufig angewandt. Man kann nicht einsehen, warum Pannus, der Zauberer, die langatmige Prophezeiung des Unglücks gleich im ersten Akt vorbringen muß, und erkennt an König Mantalors Monolog zu Anfang des zweiten Aktes sogleich, daß der Autor auf andere Weise den Tod der Oloriana nicht zu künden vermochte. Später wirken die mehrfachen Selbstgespräche des Königs völlig unorganisch. Auch Florisel hält weit mehr Monologe, als es die Vorlage nötig machte. Es ist an sich gar nicht ungeschickt, daß er schon im zweiten Akt auftritt, wiewohl er, wenn die Handlung einmal mit dem Schicksal

Galatheas und Arpiliors beginnt, erst gegen Ende des Stückes von nöten ist. Aber, da eben Florisel nicht so im Vordergrunde stehen kann wie im Amadis, mag man diese Änderung besser finden als das Verfahren Mairets, der den Befreier im fünften Akt zum ersten Mal erscheinen läßt. — Man kann jedoch die lockere Art, auf welche die Gestalt Florisels mit der Handlung verknüpft ist, nicht irgendwie gut heißen. Denn wenn sich dieser, nachdem er sich in einer längeren Betrachtung über die Tugend ergangen hat, zu dem Schwarzkünstler Pannus begibt und dort erfährt, der Zauberer bemühe sich, das große Unglück, das den königlichen Hof bedrohe, abzuwenden, so wundert man sich doch, warum sich denn Florisel, der mit Pannus in dessen Haus geht, nicht gleich erbietet, Arpilior und Galathea mit Gewalt zu befreien, da er doch dem Zauberer seine Dienste anträgt. Wozu bedarf es dann noch der Bilder des Pannus! Man erkennt, wie der Autor, wenn er einmal selbständig einen gangbaren Weg betrat, sogleich wieder scheiterte. Vom vierten Akt an handelt Florisel genau, wie es die Vorlage an die Hand gibt. Es ist nicht ungeschickt, daß sein Kampf mit den zwölf Rittern nach der Szenenvorschrift hinter der Bühne durch Geräusch angedeutet werden soll. Dann erscheint er selbst und verbirgt sich nach kurzem Monolog hinter dem Vorhang. Die Monologe IV 2, IV 4, IV 6 und teilweise IV 7 zehren vom Amadis. So hat der vierte Akt von sechs Szenen fünf durch Selbstgespräche ausgefüllt.

Auf der andern Seite bemerkt man eine besondere Unbeholfenheit, mehrere Gestalten im Gespräch vorzuführen, wozu in diesem Stück mehr als in den vorher besprochenen Anlaß war. Meist werden, wenn drei Personen auf der Bühne sind, eine oder zwei gewaltsam entfernt, falls noch andere Personen in dieselbe Szene eingeführt werden müssen. Am unverständlichsten ist in dieser Beziehung die letzte Szene des fünften Aktes. In der vierten Szene sind Florisel, Galathea und Arpilior

beisammen. Es konnte also nun Mantalor mit seinen Getreuen dazu kommen und hier schon die Entscheidung fallen. Statt dessen gehen am Ende der vierten Scene Arpilior, Galathea, Florisel ab. Die fünfte Scene beginnt mit einem kurzen Gespräch zwischen Mantalor, Mannus und Victor. Sogleich kommen dann Arpilior, Galathea und Florisel, und nun erst geht das Stück zu Ende. — Weit besser ist dagegen die Meldung von Florisels Eindringen dargestellt. Die Vorlage konnte hier nicht benutzt werden, da dort der König durch die Begleiter des Florisel aufgeklärt wird, die ja im Mantalor fehlen. So bringt V 3 erst Pannus die Nachricht, und dann kommt auch noch Mannus herbei, der davon unabhängig dieselbe Botschaft kündet. — Das an sich unnatürliche Motiv des gegenseitigen Bejammerns durch die Geliebten und die unglaubwürdige Täuschung durch Bilder wird in unserm Stück noch mehr trivialisiert durch die Verquickung der Haupthandlung mit den Pickelheringspäßen, die später besonders betrachtet werden sollen. Aber solche Scheinhinrichtungen sind nicht eine originale Erfindung des Amadis, wir finden sie schon in dem griechischen Roman des Achilles Tatius „Clitophon und Leucippe“, und von da aus ist dann auch eine ähnliche Version in die Arcadia[1]) Sidneys übergegangen. Hier handelt es sich freilich nicht um ein Liebespaar, sondern die grausame Cecropia gibt vor, nacheinander zwei Schwestern getötet zu haben. Philoclea sieht sogar die scheinbare Hinrichtung ihrer Schwester mit an, während der Geliebte der Philoclea ihren Kopf in einer Schüssel erblickt und den Tod der Philoclea bejammert, bis sie selbst erscheint und es sich herausstellt, daß auch Pamela nicht hingerichtet ist. Man sieht, wie allgemein beliebt solche Motive in dieser Zeit waren. Im Liebes-

1) Vgl. für die Abhängigkeit der Arcadia vom griechischen Roman: P. Brunnhuber, Sidney's Arcadia und ihre Nachläufer. München 1903.

kampf wird nun die Unglaubwürdigkeit geradezu auf die Spitze getrieben. Schambitasche und Rosina, seine Frau, erhalten den Auftrag, die Bilder herzustellen. Es gelingt ihnen schließlich doch nicht, aber Rosina, die von ihrem Manne zusammen mit den Gefolgsleuten des Königs betroffen wird, veranlaßt diese, sich starr hinzustellen, und bedeutet ihrem Mann, der schon zürnen will, sie seien beide die bestellten Bilder. Der nimmt gar keinen Anstoß daran, daß doch nicht zwei männliche Gestalten gefordert seien, und gerät außer sich, als in einem günstigen Augenblick Mannus und Victor entlaufen. Man wird schwerlich glauben können, daß das jemals so aufgeführt worden ist. Wenn nachher derselbe Victor, der als Bild fungieren mußte, wieder auftritt und Schambitasche in ihm nur den Gefolgsmann des Königs nicht aber „das Bild“ erkennt, so ist das nicht nur absurd, sondern es hat auch nirgends ein Gegenbild unter den übrigen sonst bekannten Schauspielen englischer Komödianten. Denn die englischen Komödianten, wie sorglos und leichtfertig sie auch die innere Motivierung vernachlässigten, gingen doch behutsam zu Werke, wo es sich um die äußere Sinnfälligkeit handelte. Sie besaßen sicherlich einen Blick dafür, daß sie sich hier keine Blöße geben durften, und hätten sich auch solche Verstöße, wie die oben angeführten kaum zu Schulden kommen lassen.

So mögen schon hier leise Bedenken geäußert werden gegen die Möglichkeit einer Aufführung des Königs Mantalor ganz in der Gestalt, wie wir sie im Liebeskampf finden.

Die Tragikomödie.

Die Tragikomödie ist von Creizenach erneuert worden. Sie behandelt im Grunde genommen die Trennung und Wiedervereinigung eines Liebespaares, also einen Stoff, der in der Romanliteratur jener Zeit eine überaus große Rolle spielt. Hier kurz der Inhalt:

Die Tochter des Sultans von Babylon, Rosalina, erleidet auf der Fahrt zu ihrem Geliebten, Listanus, Schiffbruch. Sie rettet sich mit ihren Mägden auf zwei kleine Boote; durch den Sturmwind werden die Dienerinnen von ihr getrennt, so daß sie allein das Land erreicht. Hier nimmt sich sofort Barquinus, ein Adliger, ihrer an, er verspricht ihr Schutz, unter den sie sich begibt, als er versichert, er werde sie mit Liebesanträgen und Nachstellungen verschonen. Aber Argantes, des Barquinus Bruder, verliebt sich so sehr in Rosalina, daß er seinen Bruder aus dem Wege zu räumen beschließt. Bei einem Gelage, das der ungetreue Barquinus abhält, um sich Rosalina durch Weingenuß gefügig zu machen, läßt Argantes den Bruder durch einen Diener Orgon erwürgen. Er selbst entführt dann die Prinzessin auf ein Schiff. Die Besitzer des Schiffes entbrennen in Leidenschaft für die Schöne und stoßen daher den Argantes über Bord, geraten aber um den Besitz der Rosalina in heftigen Streit; einer wird dabei getötet, der andere, Peterschin, begleitet Rosalina auf das Land; hier weiß sie ihm mit Hilfe des Dardanus, eines im Dienste des Listanus stehenden Ritters, der sie als Geliebte seines Herrn von Alexandria her kennt, zu entkommen. Auf ihrer Reise mit Dardanus wird sie von Lindamarte überfallen. Sie entflieht, wird aber dabei von Dardanus getrennt und gelangt in die Obhut eines weisen Mannes, des Morpheus. Inzwischen ist Dardanus mit seinem Diener Morohn zu Listanus gekommen, der nun Rosalina sucht. Sie treffen Morpheus, der ihnen berichtet, Rosalina sei beim Verlassen seines Hauses von einem Satyr angefallen worden und habe vor ihm die Flucht ergriffen. Sie begeben sich gemeinschaftlich auf die Suche und finden Rosalina, die gerade von zwei Soldaten, Andolosus und Antoninus bedrängt wird. Rosalina wird befreit, und nun soll die Hochzeit des Listanus und der Rosalina gefeiert werden.

Creizenach war in seiner kurzen Einleitung der An-

sicht, daß die Ortsnamen Waffa, Lirin und andere frei erfunden seien. Er wies nur für die Liebesanträge des Schiffskapitäns auf die Novelle von Apollonius und Sylla, die bekanntlich Quelle für Shakespeares „Was ihr wollt" war. Aber abgesehen davon, daß sich die Begebenheit ganz genau so wie in dieser Novelle schon im Volksbuche von der geduldigen Helena (Simrock Bd. 10 p. 510) findet, was für die allgemeine Verbreitung dieses Motives zeugt[1]), spielen in unserm Stück die Anträge der Schiffsleute eine geringe Rolle. Es ist merkwürdig, daß erst Herz S. 130 auf eine bekannte Novelle des Boccaccio hinwies, die starke Ähnlichkeiten mit unserm Stück hat. Er beschränkt sich auf die folgende Angabe: „Die allgemein gehaltene Angabe Creizenachs, es seien internationale Märchenmotive verwertet, läßt sich dahin präzisieren, daß die „Tragicomödia" zum Teil eine Dramatisierung von Boccaccios „Die Abenteuer der Prinzessin von Babylon" (Decamerone II 7) darstellt, zum Teil auf den griechischen Roman des Xenophon von Ephesus, die Anteia, zurückgeht (vgl. Rohde, Der griechische Roman 1900, 409 ff. und M. Landau, Die Quellen des Decamerone, 1886, 296). Eine ausführliche Darlegung des Verhältnisses dieser drei Versionen zu einander an dieser Stelle würde zu weit führen".

Ein genauer Vergleich mit den Quellen, die zahlreicher sind, als Herz sie anzugeben vermochte, wird zugleich auch die voranstehenden Behauptungen berichtigen und ergänzen. — Alathiel, die Tochter des Sultans von Babylon, erleidet ebenso wie Rosalina, Schiffbruch auf der Fahrt zum König Garbo von Feß, dem sie als Braut

1) Im Volksbuch vertröstet Helena den Kapitän, der Gewalt anwenden will, auf die nächste Nacht. Sie bittet inzwischen Gott um Hilfe, und nun entsteht ein furchtbarer Sturm, der das Schiff zertrümmert. Die Schöne wird gerettet, der Kapitän geht unter. Man wird hier trotz genauer Übereinstimmung kaum von Entlehnung zu sprechen haben. Solche Motive waren sehr verbreitet.

bestimmt ist, weil er dem Sultan im Kampfe geholfen hat. Bei Majolica, das im deutschen Dekameron zu Majolca verändert ist, woraus vermutlich das im Liebeskampf häufiger vorkommende Malocca geworden ist, nimmt sich ihrer ein Edelmann, Pericon, an. Aber er begegnet ihr nicht wie im Drama erst auf dem Lande, sondern er rettet sie aus Sturmesnot und bringt sie mit ihren beiden Mägden an die Küste, während in der Tragikomödie die beiden Mägde schon durch den Sturm von der Herrin getrennt werden. Pericon begehrt sie vergeblich als Buhlerin oder Gattin, und so beschließt er ganz wie Barquinus, sie sich durch Wein gefügig zu machen. Während aber dem Pericon sein Vorhaben gelingt, bleibt Rosalina unberührt. Dann aber wird der Bruder des Pericon, Marato, neidisch, er beschließt, den Pericon umzubringen, und verabredet zu dem Zweck mit zwei Genueser Schiffspatronen, daß sie ihn und die Prinzessin aufnehmen sollen. Er überfällt nun mit seinen Leuten den Bruder, den er im Bett mit der Prinzessin antrifft, und tötet ihn. Die Tragikomödie hat auch dies umgewandelt. Der Bruder wird gleich bei dem Mahl[1]) ermordet, das er selbst veranstaltet, um Rosalina zu gewinnen, und während Alathiel sich auch Marato hingibt, bleibt Rosalina rein. Marato wird von den Genueser Schiffspatronen getötet. Sie stoßen ihn vom Schiff. Nun geraten die Brüder in Streit, der eine wird getötet, der andere schwer verletzt. Hier folgt also die Tragikomödie genau der Vorlage. In der Novelle quartiert sich die Prinzessin am Lande mit dem verwundeten Schiffspatron ein, und hier in Chiarenza wird der Fürst auf sie aufmerksam und gelangt in ihren Besitz. In der Tragikomödie kommt Rosalina mit Peterschin auch an Land; sie hofft vor Nachstellungen von seiner Seite

1) Es mag überhaupt ein Mahl eine beliebte Darstellung gewesen sein; denn auch Herzog Heinrich Julius führt uns das im Vincentius Ladislaus II 2 vor.

sicher zu sein, weil er schon sechzig Jahre alt und verheiratet ist, und entkommt ihm sogleich mit Hilfe eines Gefolgsmannes ihres Verlobten. — Von nun an ist überhaupt die Dramatisierung viel unabhängiger von der Quelle. In der Novelle finden sich dann teilweis ermüdende Wiederholungen: erneute Nachstellungen, Beseitigung der Nebenbuhler durch Mord, die Prinzessin aber jedem leicht ergeben. Beachtenswert ist nur, daß ein Herzog, der mit Hilfe seines Dieners einen Nebenbuhler umgebracht hat, sich des Mitwissers entledigt, indem er ihm einen Strick um den Hals werfen läßt. Auf diese Weise tötet ja auch Argantes seinen Bruder Barquinus. Aber was nun weiter in der Novelle folgt, ist, wie gesagt, für die Dramatisierung nicht genutzt. Die Prinzessin fliegt hier noch von Arm zu Arm, bis sie nach Cypern kommt und dann nach Baffa, wo sie mit einem Kaufmann lebt. Während dieser verreist, nimmt sich ihrer ein alter Mann Antiogino von Famagusta an, der sie als Tochter des babylonischen Sultans erkennt. Er bringt sie nach Babylon zu ihrem Vater, dem sie allerdings berichtet, sie habe nach dem Schiffbruch im Kloster gelebt. Ihr Geliebter, König Garbo, freut sich, als er von der Irrfahrt seiner Braut und ihrer im Kloster bewahrten Reinheit hört. Die Novelle schließt als echtes Erzeugnis des Boccaccio mit den auch durch Goethe bekannten Worten „Bocca baciata non perde ventura; anzi rinnuova come fa la luna".

So kann man also die Novelle für einen Teil unseres Stückes in Anspruch nehmen. Vor allem ist beachtenswert, daß die Tragikomödie die Jungfrau wirklich rein erhält. Es war schon im Hinblick auf den „Unzeitigen Vorwitz" und den König Mantalor gesagt worden, wie der Verfasser des Liebeskampfes gerade die Reinheit der Schönen betont. Die Tragikomödie ist ein neuer Beleg dafür. Man kann es nur gut heißen, daß die Dramatisierung der Novelle nicht weiter folgt. Denn sie gehört keineswegs in der Technik zu den besten Erzählungen

des Boccaccio. Die Menge sich gleich bleibender Abenteuer hat etwas stark Ermüdendes, und die Pointe des Ganzen findet sich erst soweit am Schluß, daß man dadurch kaum für den mühsamen und eintönigen Weg der Erzählung entschädigt wird. — Woher hatte nun der Bearbeiter die Novelle? Die Erörterung der ersten drei Stücke hat gezeigt, daß er bei zwei Dramen aus deutschen Quellen schöpfte; nur für den Aminta war eine deutsche Vorlage ausgeschlossen. Man hätte nun, wenn man glaubt, daß der Aminta von demselben übersetzt ist, der die übrigen Stücke des Liebeskampfes verfaßte, Grund, zunächst einmal mit der Möglichkeit zu rechnen, daß der Bearbeiter den Boccaccio italienisch gelesen habe, und Herz, der darüber nichts bemerkt, hat das wohl auch für selbstverständlich gehalten. Aber man kann ein untrügliches Zeugnis dafür erbringen, daß der Bearbeiter die Novelle deutsch gelesen hat, und damit werden zugleich große Bedenken gegen die Annahme laut, daß der Autor des Liebeskampfes die Amintaübersetzung selbständig verfaßt habe. Er mag den Aminta bearbeitet haben, die Übersetzung aber wird ihm wohl ein anderer geliefert haben.

Creizenach war der Meinung, die Ortsnamen Lirin und Waffa seien frei erfunden, und fügte hinzu, Waffa könne vielleicht auch aus Jaffa entstellt sein. In der Novelle kommt ja, wie schon erwähnt, mehrmals der Name Baffa vor. Woher hat nun unser Bearbeiter den Namen Waffa? Man könnte denken, es sei eine selbständige Umbildung. Aber die deutsche Dekameronübersetzung, die fälschlich unter Steinhöwels Flagge segelte, zeigt, daß diese Vermutung unrichtig ist. Sie hat nämlich an einer der Stellen, wo dieser Name vorkommt, Waffa, sonst immer Baffa. Solche Namenänderungen sind ja in dieser Zeit sehr häufig, kein Druckwerk ist davon frei. Vergleicht man nun mit dieser ersten Übersetzung die deutsche Übersetzung des Dekameron vom Jahre 1610, so ergibt sich das überraschende Resultat,

daß hier überall Waffa steht: der Name Baffa ist völlig verschwunden. Es kann also wohl keinem Zweifel unterliegen, daß durch die deutsche Übersetzung dieser Name in unsere Tragikomödie gedrungen ist. Ein zufälliges Zusammentreffen ist ausgeschlossen, und die Annahme, daß der Bearbeiter die Übersetzung von 1610, die letzte, die vor 1630 erschien, benutzte, liegt nahe genug. Es wird sich nachher noch eine Bestätigung für unsere Vermutung aus einem andern Umstande ergeben.

Die weiteren Begebenheiten unseres Dramas haben nun kein Vorbild in der genannten Novelle, und man könnte denken, daß etwa Motive aus der Anteia des Xenophon von Ephesus verwendet wurden, die Herz als Quelle für unser Drama in Anspruch nehmen will. Das ist aber ganz und gar nicht der Fall. Ich vermute, daß Herz zu seiner Behauptung durch eine Bemerkung Landaus kam, der richtig betont, daß Boccaccio für seine Novelle II 7 Motive aus der Anteia übernahm. Landau hebt nun als Abweichungen besonders hervor: 1) Der Mann hat im griechischen Roman parallel laufende Abenteuer und 2) Die Frau ist ein Muster von Keuschheit. Der zweite Hinweis hat wohl Herz zu der Meinung geführt, unsere Tragikomödie stehe dem griechischen Roman in gewissen Punkten näher als Boccaccio. Man wird mit Recht dagegen schon einwenden können, daß die eben angeführte Übereinstimmung von der Anteia und der Tragikomödie zufällig sein kann, um so mehr, als sich herausgestellt hat, daß der Verfasser des Liebeskampfes auch in andern Stücken entgegen der Vorlage die Reinheit der Frau betont. Eine nähere Prüfung ergibt zudem, daß zwischen der Tragikomödie und der Anteia sonst auch nicht eine nennenswerte Übereinstimmung nachzuweisen ist. Dagegen schließen große Verschiedenheiten einen Zusammenhang der „Versionen", wie Herz es wenig glücklich nennt, aus. Bei Xenophon geht das junge Paar auf Reisen, erleidet gemeinsam Schiffbruch; die Liebenden werden getrennt, Anteia wird mehr-

fach verhandelt, schließlich erlebt man die Wiedervereinigung des Paares. Aber die Abenteuer der Liebenden haben eine äußerst entfernte Ähnlichkeit selbst mit den Erlebnissen der Prinzessin bei Boccaccio, geschweige denn mit denen der Rosalina. Der griechische Roman arbeitet mit ganz andern Mitteln: Gift und Schlafpulver, Räuberbanden, Tempelrettungen sind gleichsam die Requisiten. Was aber an der Behauptung von Herz prinzipielle Bedeutung hat, ist die Sorglosigkeit, mit der sie sich über die Zugänglichkeit des griechischen Romans hinwegsetzt. Weil es so vielfach bei den Schauspielen der englischen Komödianten nicht mehr möglich ist, für die einzelnen Stoffe den Weg zu beschreiben, auf dem sie nach Deutschland gelangt sind, fragt man nun überhaupt nicht mehr danach, durch welche Vermittlung und Beziehung ein Stoff bekannt werden konnte, und ob dieselbe wohl glaubwürdig gemacht werden kann. Wenn Landau schon mit Fug hervorhob, daß Boccaccio sicher den griechischen Roman nicht selbst gelesen habe, so könnte man wohl auch annehmen, daß für unsere Tragikomödie die Kenntnis eines griechischen Romans nicht in Betracht kam, der in dieser Zeit keine Übersetzung fand. Für unsern Liebeskampf hat das besonders wenig Wahrscheinlichkeit, wie die Betrachtung der andern Stücke ergibt. Wieviel näher hätten da griechische Romane wie die Äthiopica oder das Volksbuch vom Apollonius von Tyrus gelegen! Sie haben denn auch in der Tat allgemeine nicht spezielle Ähnlichkeiten mit unserer Tragikomödie ebensogut wie mit der Anteia. Schiffbruch und Wiedervereinigung getrennter Liebender spielen überall die größte Rolle. Man mag etwa auch an die „Schöne Magelone“ denken und auf den Umstand hinweisen, eine wie große Rolle hier überall Cypern und der auch in der Tragikomödie von Boccaccio übernommene Hauptort Famagusta spielen. Nicht nur im Volksbuch vom Fortunatus und somit auch im Fortunatus von 1620 und in der schönen Melusine

— im Volksbuch und in Ayrers Drama[1]) — sondern etwa auch in der 52. Novelle des Bandello, wo übrigens auch zwei Geliebte aus Famagusta durch Seeräuber von einander getrennt werden aber doch ganz andere Wechselfälle erleiden als in der Tragikomödie, finden wir diesen Namen, und noch mancher andere Beleg ließe sich beibringen. Aber eine umfassende Lektüre der Volksbücher ergab nur entfernte Analogien, die billig unerwähnt bleiben können, keine speziellen Ähnlichkeiten oder Übereinstimmungen.

Was im wesentlichen noch der Erklärung bedarf, ist die Flucht der Rosalina zu Morpheus und die Soldatenepisode. Der Überfall durch Lindamarte ist ein zu allgemein gehaltenes Motiv, als daß man nach einem Vorbild zu suchen berechtigt wäre. Für die Entstehung der andern Scenen aber läßt sich nun doch ein Nachweis erbringen, der mir ganz charakteristisch erscheint. — Auch in der dritten Novelle des fünften Tages wird bei Boccaccio der Römer Pietro Boccamazza von seiner Geliebten Agnolella, die durch Räuber geraubt wird, getrennt. Die Jungfrau entflieht aber sogleich den Räubern, kommt alsbald zu einem kleinen Häuslein und trifft dort einen alten Mann, den sie nach dem richtigen Wege fragt. Sie bittet ihn, die Nacht in seinem Haus bleiben zu dürfen. Das findet sich nun genau so in IV 2 der Tragikomödie. Statt jedes andern Beweises aber dafür, daß der Verfasser der Tragikomödie diese Stelle nicht nur gekannt sondern sich zu eigen gemacht hat, stelle ich das Gespräch, wie es sich bei Boccaccio findet, Teilen des Dialogs in IV 2 gegenüber.

Liebeskampf IV 2:	Boccaccio (deutsche Übersetzung von 1620):
„Ach mein guter alter frommer Herr und lieber Vatter, sintemal ich bei Tage nicht	„Ach frommer Mann, sintemal ich bey tag nicht fürbaß mag,

1) Ayrer, Werke ed. Keller, Bd. 3, 20.

fürbaß mag kommen, als ihr dann selber sagt, last es doch ewer Will sein, mich diese Nacht bey euch zu behalten".

Morpheus: „Liebe Tochter, daß ihr bey mir bleiben wolt, ist mir lieb, wil euch auch nach Vernügen alle Freundschafft beweisen, doch eines ich euch zu wissen thun muß, das auff diesem Weg bey Tag und Nacht auff und abgehen viel muthwilliges Volck, von den herumbliegenden Soldaten, die mir zuzeiten grossen Verdruß thun, und Schaden beweisen, und wo es sich zu ewrem Unglück begebe, das solche schädlichen Leute herkämen, euch also jung und schön sehende, als ihr dann seyd, so kündte dann darauß erfolgen, daß euch ehe Schand und Schaden zustünd, dann etwas gutes, ich kan noch mag nicht davor seyn, euch mit meiner Hülffe zu beschützen, ein solches will ich, liebe Tochter zuvor gesaget haben, darmit ihr euch wo anders dann alles gut geschehen solte, nicht uber mich zu beschweren und klagen haben möchtet, als der es euch muthwilliger wo es dann ewer gefallen, daß ihr mich durch Gottes willen diese Nacht bey euch behalten hett".

Der alte Mann sprach: „Tochter, bey uns zubleiben ist mir lieb, doch eins ich dir zuwissen thue, daß auff diesem weg bey tag und nacht auff und ab reitten unnd gehen viel Söldner von Freunden unnd Feinden, die uns zuzeiten groß widerdrieß thun, und schaden beweisen, unnd wo es sich zu deim unglück begeb, das solche schädliche Leute herkämen, dich also jung und schön sehen als du dann bist, Es stehet darauff, daß dir ehe schand und schaden zustünd, dann etwas guts, wir möchten nit darvor seyn, noch dir hülff geben, ein solches will ich dir vorgesagt haben, damit du dich wo dir anders dann guts geschehe, nicht von uns klagen möchtest, wo sich ein solchs begeb".

Die Jungfrawe sahe, daß es nacht und spath war, wiewohl sie deß alten Mannes wort beschwerten doch zu ihm sprach, „Ist es Gottes will und gefallen, so

weise verschwiegen“. Darauf eine Replik der Rosalina voll mythologischer Anspielungen und eine Erwiderung des Morpheus. Danach Rosalina: „Ich muß das beste dencken ist es der Götter Will und Gefallen, so sollen wir auff diese Nacht wol vor ihnen sicher sein und behütet werden wollen, sie ja die leichtfertigen Buben über verhoffen ihre Handt in meinem Blute sutteln, so ist es besser von den Mènschen den Todt zu leiden, dann von wilden Thieren zerrissen werden“.

sollen wir auff diese Nacht wol vor ihnen behütet werden unnd ob sich ein solches begeb, als ihr gesprochen habt, so ist je besser von den Menschen unglück zu leyden, unnd weniger ubel gethan, dann von Wilden Thieren zerrissen werden“.

Die Gegenüberstellung beweist nicht nur die Verwertung der Novelle V 3, sondern sie macht auch die Benutzung der deutschen Übersetzung äußerst wahrscheinlich. So genaue Übereinstimmungen in Wortwahl und Satzbau können unmöglich anders erklärt werden. So ist die Herkunft des Zauberers klargestellt, und wenn Creizenach S. XLVII bei dem Einsiedler im Parasitaster an unsern Morpheus erinnert wird, so kann das nur in einer zufälligen Ähnlichkeit begründet sein. Es wird sogleich ersichtlich, daß der Verfasser der Tragikomödie durch die Erwähnung von Söldnern zu seiner Soldatenepisode angeregt wurde. Bei Boccaccio kommen die Soldaten, die Jungfrau aber versteckt sich im Haus und entgeht so ihren Roheiten. Sie nimmt dann von dem Alten Abschied und findet bald ihren Geliebten wieder. — In der Tragikomödie ist außer dem Überfall den Soldaten noch eine Scene gewidmet, die, wie Creize-

nach treffend betont, uns so recht in die deutschen Zustände des dreißigjährigen Krieges versetzt. Freilich waren solche Soldatengespräche keineswegs völlig neu; auch vor dem dreißigjährigen Krieg waren sie beliebt. Von Landsknechtscenen des Schuldramas, wie sie etwa der Stettiner Kielmann in seiner Tetzelocramia bietet, kann man billig die Brücke schlagen zu Soldatengesprächen, wie wir sie in Wickrams Rollwagenbüchlein finden [1]), oder zu selbständig in Druck gehenden Schriften wie „Ein kurtzweiliger Dialogus oder Gesprech zwischen zweyen Landsknechten“ durch Samuel Dilbaum 1605. Hier wie bei Wickram sprechen die Soldaten, wie das auch in der Tragikomödie geschieht, vom Beutemachen, und der eine treibt den andern dazu an. Während aber bei Wickram das Gespräch zum Schluß schwankhaft so gewendet wird, daß der Zaghafte durch den Kameraden angespornt das Plündern bei diesem selbst beginnt, beschließt in andern Gesprächen der Zaghafte durch den andern aufgemuntert zu Gewalttätigkeiten überzugehen, wie das in der Tragikomödie der Fall ist.

Zum Schluß noch ein Wort über die Namen. Es wird weder möglich noch nötig sein, für alle eine Quelle anzugeben. Für den König Mantalor ließen sich wenigstens einige Namen als entlehnt nachweisen. Sie entstammten dem neunten Buche des Amadis. Die Namen der Tragikomödie vermögen wir nun zum großen Teil auf ihren Ursprung zurückzuführen. Sie entstammen nämlich auch dem Amadis und zwar dem sechzehnten Buche. Nur wenige von diesen Namen finden sich auch in andern Büchern. In engem Zusammenhang kommen sie nur in diesem Buche vor. Das Bezeichnende dabei ist, daß die Handlung dieses Buches auch nicht im geringsten benutzt worden ist, wie man doch vermuten sollte. Der Verfasser der Tragikomödie hat einfach nur die Namen

1) Vgl. Wickram, ed. Bolte III, S. 20, Nr. 14.

übernommen. Er traf außerdem eine Auswahl und nahm nicht alle ihm zu Gebote stehenden Namen. Von den beiden Infantinnen Rosalina und Richarda fand nur der Name der ersten Eingang in den Liebeskampf, und wenn Don Argantes im Amadis den Zwerg Barquinus als seinen Diener annimmt, so blieben die beiden wenigstens als Brüder von Adel in der Tragikomödie beieinander. Die Prinzen Dardanus[1]) und Lindamarte sind in der Tragikomödie zu Gegnern geworden. Der Riese Orgoglion und der in andern Büchern des Amadis vorkommende Orion sind zu Orgon geworden, ein Name, den ja auch Molière verwendet ohne daß man hier seine Herkunft zu erklären vermöchte. Es ist auffallend, daß wir in der Tragikomödie auch den Namen Orion haben; beide Namen gehen völlig durcheinander. Man sieht hier wieder, wie unordentlich der Autor in der Namengebung zu Werke ging. Aber er änderte auch bisweilen die Namen außerordentlich frei. Die Herzogin aus Listana, die im sechzehnten Buch mehrmals genannt wird, hat ihren Namen für den Liebhaber in unsrer Tragikomödie hergeben müssen, der als Listanus erscheint. Der Soldat Andolosus aber dankt wohl seinen Namen dem Andolosia, dem Sohne des Fortunat.

Die Auswahl des Stoffes kann in der Tragikomödie nicht als glücklich bezeichnet werden. Er hat nicht die Spur dramatischer Schnellkraft in sich, und man kann die Wahl einer so gleichmäßig fortfließenden Erzählung nur im Hinblick auf die überaus große Verbreitung und Beliebtheit seiner Motive begreifen. Die Dramatisierung vermochte denn auch dem Stoff nicht irgend etwas abzugewinnen. Sie hat technisch etwas Ähnlichkeit mit manchen biblischen Stoffen, die jedes Höhe- und Ruhepunktes bar im sechzehnten Jahrhundert in das äußere

1) Der Name Dardanus findet sich übrigens auch in des Matthäus Crannich Comoedia vom Graffen von Colisan 1621 (Exemplar in Wolffenbüttel).

Gewand des Dramas gesteckt wurden. Für unsre Tragikomödie hat die Akteinteilung gar keine Bedeutung. Die Monologe, die hier besonders viel Mythologisches enthalten, dienen wie überall im Liebeskampf nicht nur der Exposition, sondern sie bringen neue Entschlüsse und Wendungen zum Ausdruck. Wo mehrere Personen auftreten, sind nur zwei richtig im Gespräch, die übrigen mehr oder minder Statisten. Besser als in den andern Stücken sind nur die Abgänge der Personen eingerichtet, aber das brachte schon die Handlung mit sich. Der Abgang konnte hier oft dadurch motiviert werden, daß eine Person die andere sucht.

Comoedia und Prob getrewer Liebe.

Ließen sich die bisher besprochenen Stücke des Liebeskampfes auf bestimmte Quellen zurückführen, so mag man bei der Prob getrewer Liebe kaum an eine genaue Vorlage denken. Man hat den Eindruck, als sei sie erst vom Autor des Liebeskampfes zusammengestellt worden, und sie wird darum ebenso zu behandeln sein wie etwa manche Motive des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, für die noch niemand daran gedacht hat, genaue Vorlagen zu bringen. Hier folge zunächst der Inhalt.

Prinz Florisel von der Insel Malta liebt die Prinzessin Floriana. Sie wird auch von Lothario begehrt, der dem Florisel die Hoffnung auf eine erfolgreiche Liebe benehmen will. Lothario findet mit Hilfe seines Freundes Gironte, dessen Verwandte, Camilla, in Florianens Diensten steht, bei Floriana Gehör. Als aber Emilia, ihre Gespielin, ihr auch die Vorzüge des Florisel vor Augen führt, beschließt sie, denjenigen zu erhören, der ihr aus Hispanien das „Kränzlein getreuer Liebe“ bringe. Florisel macht sich auf den Weg; der bequemere Lothario aber tut Floriana den Vorschlag, mit ihm ins nahe Rosental zu gehen, wo er ihr als Zeichen der Liebe einen güldenen Apfel geben wolle. Sie machen sich auf, werden aber unterwegs vom Schwarzkünstler Arctus

überfallen, der vom Königshofe verbannt ist und nun als wilder Mensch umherläuft und alles, was in den Bereich seines Zauberkreises eintritt, gefangen hält. Floriana wird von ihm ergriffen, Lothario aber flieht nach schwachem Widerstande gegen Arctus. Durch die Gespielinnen der Floriana erfährt Florisel, der mit dem Kränzlein getrewer Liebe zurückkehrt das Geschehene; er verkleidet sich als alter Mann und gelangt in den Zauberkreis des Arctus, der ihm auf Bitten Florianas das Leben schenkt. Nur allzubald aber erfährt der Zauberer, wen er aufgenommen hat. Florisel gibt sich als Ritter zu erkennen, er schont den Arctus und befreit Floriana.

Die Prob getrewer Liebe hat im Grunde zwei völlig getrennte Motive zusammengeschweißt, einmal die Bewerbung zweier Rivalen um eine Jungfrau, zum andern die Befreiung einer Jungfrau aus der Gewalt eines Zauberers durch ihren Geliebten. Daneben sind dann allerhand kleine Motive eingearbeitet, wie das Kränzlein der Liebe oder die Erscheinung des Traumes, für die sich in der Romanliteratur Analogien erbringen lassen wenn auch nicht direkte Vorbilder.

Creizenach hat bei seiner Betrachtung des Liebeskampfes für den darin teilweise herrschenden euphuistischen Stil ein Beispiel aus der Prob getrewer Liebe angezogen, den Vergleich des guten Namens einer Jungfrau mit einem reinen weißen Kleid. Es ist Creizenach entgangen, daß sich derselbe Vergleich auch in Ayrers Phönicia findet:

Jungfrauschafft und ein weißes Kleid
Lassen sich zusam gleichen beid,
Wenn der eines bekompt ein flecken
Bleibt er ewig darinnen stecken.

Nun findet sich dieses Gleichnis wörtlich so wie im Liebeskampf in der öfters zitierten Erzählung „Phönicia, eine Liebliche und Gedechtniswürdige History, was massen ein Arragonischer Graffe de Colisan sich ein Edle und Tugentreiche Sizilianische Jungfrawe Phönicia genandt,

verliebete“ u. s. w. durch Mauritium Brandt zu Magdeburg bei Joh. Francken 1624[1]).

Es wird die wörtliche Übereinstimmung, wie sie die folgende Gegenüberstellung beweist, ihren Grund in einer Entlehnung des Liebeskampfes haben.

Novelle Bo	Liebeskampf Q 6a
„In Anmerkung das es umb Junfräwlichen und Fräwlichen guten Namen gar ein zartes Ding, und viel einander Gelegenheit und Zustand, dann umb eines jungen Gesellen oder Mannes habe, dann hierin das Männliche Lob dem Golde zu vergleichen, das Jungfräwliche und Weibliche aber, einem schneeweißen, unbefleckten, seidenen Kleide.	„. . . Nun müßt und solt ihr wissen, daß es umb Jungfräwlichen guten Namen gar ein zartes ding und viel ein ander gelegenheit, dann umb eines jungen Gesellens, Dann das männliche Lob dem Golde zu vergleichen, das jungfräwliche aber einem schneeweißen unbefleckten seidenen Kleide. Ob nun schon vielleicht das Goldt in den Koth tället,

1) Holleck-Weithmann („Zur Quellenfrage von Shakespeares Lustspiel „Much ado about nothing“ 1902), der diese Übereinstimmungen sah und mit Recht die Brandtsche Erzählung, die weit mehr giebt als Belleforests Bearbeitung der Bandelloschen Novelle, als Quelle für Ayrer in Anspruch nimmt, beurteilt aber die Quellenverhältnisse dieses Gleichnisses und des Liebeskampfes zugleich im Hinblick auf Brandt nicht richtig, wenn er sagt, daß bei näherer Betrachtung die Abweichungen Brandts von Belleforest nach Form und Inhalt hindeuten auf die Sammlung von Repertoirestücken aus dem Jahre 1630, „Liebeskampf“, wo sich denn auch beispielsweise dieses Gleichnis finde. Die bisherige Betrachtung macht vielmehr klar, daß das umgekehrte Abhängigkeitsverhältnis vorliegt. Brandt, dessen Novelle schon 1594 erschien, müßte dann doch das Gleichnis aus einer Handschrift abgeschrieben haben. Der Liebeskampf aber hat ja nachweislich noch Bücher aus dem Jahre 1615 und 1617 benutzt. So hat er auch das Gleichnis und noch mehr als das aus der Brandtschen Novelle ausgeschrieben. Die Annahme, die Holleck-Weithmanns Behauptung zu Grunde zu liegen scheint, daß die Stücke des Liebeskampfes schon vor ihrer Drucklegung gespielt worden seien, soll später noch erörtert werden.

Ob nun schon (vielleicht) etwas das Golt im Kot fallet, und das Mänliche lob, durch ein mißthat verdunklung leidet, So kan doch solches hernach durch einander löbliche That, gleich als das Gold aus reinem Wasser gewaschen, nicht wiederumb allein geleutert, sondern auch zu großem Ruhm gereichen. Das zarte Schneeweiße Seidene Kleid und Jungfräwlicher guter Name aber, Wo das einmal mit dem allergeringsten Fleck oder Mackel angesprengt oder beschmitzt wird, unnd also, vielleicht (wie dann leider viel Exempel vor Augen, und hin und wieder gehöret werden) auß ungründlicher Verargwohnung, oder auß aufdichtung falscher, listiger Nachrede, leichtfertiger Ehrenkrenker und Lügenmeuler dem Junfräwlichen und Weiblichen guten Namen, bey dem baldgleubigen Pöfel, ein geringes Kläplein angehengt, und also den Leuten im Mund, und auff die Zunge geführet, so ist hernachmals alle Arbeit verloren, den Fleck oder ein Denkmal darvon muß es behalten . . .

und das männliche Lob durch ein Missethat Verdunckelung leidet, So kan solches hernach durch eine andere löbliche That, gleich als das Goldt aus reinem Wasser gewaschen, nicht wiederumb allein geleutert, sondern auch zu großem Ruhm gereichen, das zarte schneeweiße seydene Kleid und Jungfräwlicher guter Nahme aber, wo es ein mahl mit dem allergeringsten Flecklein beschmitzt wird, aus auftichtung falscher listiger Nachrede, leichtfertiger Ehrenkräncker, und Lügenmäuler, Jungfräwlichen guten Namen bey dem baldgläubigen Pöfel ein Kläplein anhenckt, und also von den Leuten bald im Munde und uff der Zungen geführt werden, So ist hernachmals alle Arbeit verlohren, den Fleck davon muß es behalten . . .

So wird man nicht mehr diese Stelle des Liebeskampfes für den Stil in Anschlag zu bringen haben. Aus der Brandtschen Novelle ist aber auch der Name des Gironde, eines Freundes des Florisel, und der einer Gespielin der Floriana, der Lucilia, übernommen. Gironde ist in der Phönicianovelle der Freund des Grafen von Colisan, er verleumdet ihn dann durch einen andern Adligen bei der Phönicia. Es ist möglich und auch wahrscheinlich, daß das auf den Verfasser der Liebesprobe Einfluß gehabt hat. Wir haben auch hier zwei Freunde, die sich um die Gunst einer Schönen bewerben, und einen dritten als Helfershelfer. Lothario hat seinen Namen nun nicht aus der Novelle sondern aus dem „Unzeitigen Vorwitz". Dort war der Name durch Mannus ersetzt. Wir finden hier auch den Namen Camilla, den bei Cervantes die untreue Gattin trägt. Sie heißt im „Unzeitigen Vorwitz" Juliana. Der Name Florisel ist natürlich aus dem König Mantalor übernommen. Wenn sich aber in Bezug auf die drei Freunde und ihr Handeln Ähnlichkeiten zwischen der Brandtschen Novelle und unserm Stück ergeben, so hat der Schluß der Prob getrewer Liebe nichts mit der Novelle zu tun. Er zeigt vielmehr, wie Bolte nachwies, eine Einwirkung des Mucedorus[1]). Dort entführt der Waldmensch Bremo die Königstochter, und Mucedorus begibt sich verkleidet in seinen Dienst, er tötet ihn und befreit so die Geliebte. Man sieht, hier liegen auffallende Übereinstimmungen vor, und es mag trotz einiger Abweichungen — Arctus behält das Leben[2]), Florisel tritt nicht in den Dienst des Arctus — wirklich eine Aufführung des Mucedorus eingewirkt haben. Es wäre dies übrigens der einzige Fall im Liebeskampf, wo man die Einwirkung einer Auf-

1) Vgl. Herz, S. 95 ff.

2) In dieser Abweichung liegt eine Trivialisierung der Handlung. Denn wenn nicht der Zauberer wie im Mucedorus gleich niedergehauen wird, kann man nicht begreifen, warum ein Zauberer, der Macht über alle Menschen hat, plötzlich Furcht vor Florisel bekommt.

führung als Erklärung heranzuziehen hätte. — Manches läßt sich wenigstens einordnen in den Stil der Romanliteratur jener Zeit, so das Schmücken und Beschenken mit Kränzen[1]). Wir finden im Volksbuch von Flore und Bianceffora, das ja auf Boccaccios Filocolo zurückgeht, wie eine Jungfrau, die von zwei Liebhabern umworben wird, dem einen ihren Kranz gibt, von dem andern aber einen Kranz verlangt und erhält. Auch im Amadis und in den Schäfereien, die ja früh übersetzt wurden, schmückt man sich vielfach mit Kränzen und verschenkt solche. Wenn ferner im fünften Akt der Traum erscheint, der an einer andern Stelle derselben Scene auch Schlafgott genannt wird, so mag man dabei nicht nur erinnern an den Namen Morpheus in der Tragikomödie und daran, daß Listanus dort in der zweiten Scene des fünften Aktes den Schlafgott Morpheus bittet, ihm durch seine Träume zu verkünden, ob Rosalina lebt, sondern man findet ein Gegenbild auch in Wickrams Schrift „Von bösen und guten Nachbarn" Kap. 43 „Wie Morpheus der fürnemst under den trewmen dem jüngling in der nacht fürkümpt in aller gestalt und form, als wenn er Amalie, die Jungfraw, gewesen wer." Wickram schöpfte übrigens hier nicht, wie man denken könnte, aus einem der zahlreichen Bücher jener Zeit, die die mythologische Überlieferung der Antike registrierten, sondern bildete das Erscheinen des Morpheus direkt Ovid[2]) nach; so mag auch der Verfasser der Liebesprobe Ovid zum Vorbild genommen haben, den er überhaupt genauer gekannt haben muß.

Für die Technik der Liebesprobe gilt im Ganzen auch das bei Besprechung der andern Stücke Gesagte. Aber wir begegnen hier weit weniger handlungslosen Scenen als sonst. Nur die Monologe des Arctus, der sich

1) Vgl. Pio Rayna, Festschrift für Alessandro d'Ancona, S. 553, „Una questione d'Amore". Bolte, Vierteljahrschrift für Literaturgesch. I, p. 111. II, p. 575.

2) Metamorphosen XI, 633 ff. Wickram, Werke ed. Bolte Bd. 8, 122 ff. XI, Kap. 15.

übrigens, wie Dardanus einst ein großer Prälat am Hofe des Königs von Cypern war, früher in einer hohen Stellung befunden hat und vom König vertrieben worden ist, konnten stark beschnitten werden. — Für die Unfähigkeit des Verfassers, mehrere Personen im Gespräch vorzuführen, haben wir hier ein beredtes Zeugnis in III 3. Floriana, die in Begleitung ihrer Damen Lucilia und Camilla des Lothario Werbung angehört hat, wird gleich auf ganz läppische Weise zum Schweigen gebracht. Sie erklärt: „Ach Lucilia oder Camilla, saget es ihm Prinz Lothario meinethalben, dann ich meiner nicht so viel mechtig bin, das ich es selber thun kann.“ Nun muß Camilla des Lothario Interessen, Lucilia die des abwesenden Florisel wahrnehmen. Ebenso werden bei dem Überfall des Arctus, wo im Ganzen fünf Personen auf der Bühne sind, Lucilia und Camilla damit abgetan, daß sie unterdessen „ein wenig uff ein seit entweichen“. Erst in der nächsten Scene, nachdem Arctus, Floriana, Lotharo die Bühne verlassen haben, fangen sie an, zu jammern. — Eine gewisse Ähnlichkeit im Aufbau mit der Macht des kleinen Knaben Cupidinis äußert sich darin, daß von zwei Rivalen der spätere Sieger vor dem Unterliegenden auftritt; dafür kommt aber etwa in der Mitte des Stückes der erfolglose Bewerber mit der Schönen zusammen, während der glücklich Liebende erst ganz am Schluß des Stückes mit ihr auftritt. Es liegt darin eine ganz geschickte Berechnung. — Die üblichen Effekte fehlen natürlich auch hier nicht. Als Florisel von dem Schicksal der Floriana vernommen hat, will er sich erstechen und wird erst von Lucilia daran gehindert, und die bekannte und oft angezogene Scenenvorschrift IV 5 „Allhier müssen acht oder sechs Persohnen in Trawer Habit ein Trawer Lied singen“ ist an ihrer Stelle ganz äußerlich nach Pickelheringspäßen eingereiht; möglicherweise soll jedoch die darauf folgende Scene, in der Florisel fröhlich sein Kränzlein bringt, dadurch besonders hervorgehoben werden. Die Sonderhandlung zwischen

Pickelhering und Drewes behandelt, wie Creizenach richtig hervorhob, denselben Stoff wie der „Unzeitige Vorwitz", freilich ganz außerordentlich vergröbert und vereinfacht. Der Name Drewes findet sich schon in Rollenhagens Amantes amentes für den Bauer. Im einzelnen mag von den Pickelheringspäßen später die Rede sein.

Comoedia und Macht des kleinen Knaben Cupidinis.

Auch für dieses Stück wird niemand ernstlich eine bestimmte Quelle in Anspruch nehmen können. Es fällt beim ersten Zusehen sogleich ins Auge, wie hier alte Motive benutzt sind. Besonders ist die Nachahmung des Aminta handgreiflich genug. Eine kurze Inhaltsangabe möge der Betrachtung vorausgehen.

Nach einem Prolog, in dem Cupido seine Gewalt rühmt und erklärt, seine Macht werde sich auch in diesem Stücke zeigen, erklärt die Jungfrau Jucunda, daß sie dem Ehestand entsagen wolle. Alsbald aber erscheint Cupido, den sie nicht kennt; er führt ihr die Venus als Beweis seiner Macht vor und trifft sie dann mit dem Pfeil. Von nun an faßt sie Liebe zu Floretto. Dieser nimmt Hans Wurst als Diener an und schickt ihn zum Fechtmeister. Der Betrüger Balandus gibt sich für denselben aus und stiehlt Floretto seine sämtlichen Sachen, nachdem er ihm schon vorher als Bettler auftretend den Geldbeutel entwendet hat. Er bewirbt sich ferner mit Hilfe der Kupplerin Corcillana um die Gunst der Jucunda, wird aber abgewiesen. Nun veranlaßt er die Corcillana, ihre Herrin durch die Aussicht, Floretto zu treffen, zu einer bestimmten Zeit in den nahen Tannenwald zu locken. Dort will er die Jucunda vergewaltigen. Sie entkommt ihm und sucht dann Floretto, und da sie ihn nicht findet, legt sie sich nieder und schläft ein. So entdeckt sie der dazu kommende Floretto, der inzwischen durch den Liebespfeil des Cupido getroffen ist. Er erweckt Jucunda durch einen Kuß und die Liebenden gehen „hertzent vom Plan".

Schon diese Inhaltsangabe zeigt, wie vieles nach dem Aminta einfach frei verarbeitet ist. Nicht nur das Auftreten Cupidos sondern auch Jucundas Abneigung vor dem Ehestand sind in erster Linie zu nennen. Dann aber ist der ganze Schluß nachgebildet. Hier wie im Aminta wird ein Echospiel eingefügt, eine Nachahmung des bekannten Echos aus Guarinis Pastor Fido, die sich freilich im Aminta weit seltsamer ausnimmt als in der Macht des kleinen Knaben Cupidinis. Wenn Silvia den Aminta durch einen Kuß aus dem Schlafe weckt, so wird hier diese Rolle dem Floretto zugewiesen. Freilich sind die aufgeführten Züge auch nicht im italienischen Aminta vorhanden. Trotzdem aber hat man den Eindruck, als ob in unserm Stück Motive des deutschen Aminta nachgeahmt sind. Man kann nicht glauben, daß sie aus der Macht des kleinen Knaben Cupidinis erst in den Aminta eingedrungen sind. Vielmehr hat die „Macht“ erst einzelne Züge des Aminta besonders accentuiert und herausgearbeitet, vor allem die Wirksamkeit Cupidos. Nun hat man wie überhaupt so namentlich für dieses Stück die französische Pastoraledichtung als Vorbild heranziehen wollen. Sofern diese Meinung die ganze Sammlung von 1630 betrifft, wird sie gleich noch zu erörtern sein. In unserm Stück spricht alles im Auftreten Cupidos gegen eine Ausnutzung des französischen Schäferdramas. Nirgends tritt dort Cupido in dieser Weise mitten im Stück auf, wie es im Aminta unter Abweichung von der Vorlage geschieht und in der „Macht“ mehrmals vorkommt. Im französischen finden wir in der Regel genau wie im italienischen Pastoraledrama Cupido nur im Prolog oder im Epilog, und das Motiv des gefesselten Cupido begegnet uns nirgends im französischen Schäferspiel. Wohl aber sieht man im deutschen Drama verwandte Züge. Auf diese hätte man also von vornherein hinweisen sollen. Schon in Rollenhagens Amantes amentes werden nicht nur Venus und Amor unendlich oft angerufen, sondern des Eurialus Geliebte erzählt auch III 1, wie in der Nacht Venus zu ihr gekommen sei und versprochen

habe, ihren Sohn Cupido zu ihr zu schicken. Wendungen aber, wie o Venus, o Amor, o ihr Götter, die ja für unsern Liebeskampf so charakteristisch sein sollen, fehlen bei Rollenhagen keineswegs. Daß hier Rollenhagen nicht unter dem Einfluß englischer Komödianten zu stehen braucht, wie man wohl auch behauptet hat, zeigen andere Dramen. Besonders lehrreich ist in diesem Betracht Ayrer. Bei ihm beginnen in der Phönicia[1]) Venus und Cupido das Drama, und Cupido schießt später den Pfeil auf den Grafen von Colisan. Wir sind nun in der Lage nachzuweisen, auf welche Art Ayrer dazu kam, Venus und Cupido auftreten zu lassen. In der Novelle von Brandt, die, wie schon erwähnt, Ayrer sicher gekannt haben muß, wird nämlich ausdrücklich eine der landläufigsten Romanwendungen gebraucht. Brandt sagt, daß Venus und Cupido beide beschlossen hatten, den Grafen von Colisan und Phönicia mit ihren Pfeilen zu verwunden. Diese sehr gebräuchliche Redewendung nutzte Ayrer. So sehen wir auch hier wieder, daß man in jener Zeit von selbst darauf kommen konnte, solche Motive für das Drama zu verwerten, und brauchen gewiß nicht immer gleich ein ausländisches Muster heranzuziehen. Es kann nur von zufälligen Übereinstimmungen etwa mit dem französischen Schäferspiel die Rede sein. Die außerordentlich häufige Nennung der beiden Namen in der Prosaliteratur des 16. Jahrhunderts drängte eben förmlich dazu, auch einmal im Drama Venus und Cupido auftreten zu lassen[2]). So finden wir es etwa in „Pyramus und Thisbe“ von

1) Bd. III, 26. Werke ed. Keller.

2) Das zeigt sich auch im englischen Drama, dessen Einfluß auf das deutsche hierfür gewiß nicht betont zu werden braucht. Das einzige uns überlieferte englische Drama, „Gismond of Salern in Love“ (abgedruckt bei Brandl „Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare“), in dem Cupido allein vor den ersten und im dritten Akt auftritt, folgt hierin wie Brandl angibt, unmittelbar einer Anregung Boccaccios, führt also genau wie die deutschen Dramen eine Romanfigur ins Drama ein. Der deutsche Titel von „Gaspardo und Sigismunda“, der vielleicht dieses Stück meint, ist erst vom Jahre 1677 überliefert.

Samuel Israel. Hier treten Venus und Cupido nicht nur in der ersten Scene des ersten Aktes auf und rühmen sich ihrer Macht, sondern sie freuen sich im zweiten Akt, wo sie wieder auftreten, des Erreichten [1]). Daß diese Einführung der Göttergestalten zum mindesten nicht unter

1) Creizenach führt S. XXXIX bei Besprechung der Aufführung von Pyramus und Thisbe (Nördlingen 1604, „Von Thisbeß und Pyramo") dieses Stück von Samuel Israel an, das er freilich nur aus einer Inhaltsangabe kennt. Das Stück ist ein Schuldrama und bekennt sich in der Vorrede auch zu dieser Gattung. Auf Genées planlose Vermutung, daß es schon ein älteres Stück gegeben habe, welches ebenso wie für Shakespeare für Israel die Anregung gab, ist hier nicht einzugehen. Creizenach weist sie mit Recht zurück. Aber ältere Stücke, die diesen Stoff behandeln, hat es gegeben. Gaedertz hat in seiner Monographie über Gabriel Rollenhagen auf ein handschriftlich zu Berlin aufbewahrtes Stück hingewiesen „Pyramus und Thisbe, Eine schone kurzweilige Fabel, Von dem berumpten, Poeten Publio Ovi =, dio Nasone. ... 1581". Herz, der auch aus Gädertz schöpft, spricht S. 79 irrtümlich von einer Veröffentlichung dieses Stückes. Auf ein schon vorher erschienenes Drama von Pyramus und Thisbe, das bei Goedeke nicht genannt ist und auch der letzten Arbeit über Pyramus und Thisbe von Schaer (1909) entgangen ist, sei hier hingewiesen. Der gelehrte Historiograph Abraham Hossmann erwähnt in mehreren seiner Werke, daß er diesen Stoff dramamatisiert habe. In seiner „Vera, verae vitae coniugalis, constantia d. i. Bestendigkeit ungeferbter Liebe in Ehesachen" 1613 (Königliche Bibliothek, Berlin, Da 7370) heißt es S. 132 ff.: „wie ich denn solcher Exempel in der Dedication meiner Tragoedien von dem jungen Grafen Pyramo und der schönen Jungfrawen Thysbe, welche eines Heidnischen Königes Tochter gewesen, die auff Fürstlicher Personen anhalten auch auff deren Fürstlichen Verlag habe drucken lassen, welche offentlich zu bekommen und auff einer vornehmen Sächsischen Fürstlichen Hochzeit agiret worden, genungsam angezogen habe, weil ermeldte Tragoedia in den vornembsten Frawenzimmern gelesen wird, neben der Comedia von der schönen holdseligen Phoenicia, welche von einem, der sie nicht Ehelich bekommen können, an ihren Jungfräwlichen Ehren verletzet worden, doch endlich ihre Unschuld wunderlich an Tag kommen, welche alle züchtige Hertzen wol lesen mögen". Dieser Bericht, der gleichzeitig durch die Erwähnung der schönen Phoenicia Bedeutung hat, wird noch ergänzt durch Hossmanns „Verus amor coniugalis" 1613, wo auch die Entstehungszeit des Stückes näher angegeben wird. C 3b „Dann nachdem Ich ungefehr vor neun Jahren an einem Vornehmen Fürstlichen Hofe Mich etliche Zeit meiner Sachen

Einfluß des französischen Schäferspieles geschehen sein kann, läßt sich beweisen. Denn Israel erklärt in der Vorrede der Ausgabe 1616, die mir zur Verfügung stand, daß sein Drama zu Münster 1604 aufgeführt, die erste Auflage aber schon 1601 im Druck erschienen sei. Das war zu einer Zeit, da es überhaupt noch kein französisches Schäferdrama gab, und wenn der gelehrte Theologe, was möglich ist, etwa durch die Kenntnis des italienischen Aminta angeregt war, so beweist das immerhin, daß hier einmal italienische Muster nicht erst in französischer Verarbeitung zu uns drangen, sondern im

halben auff halten müssen, und gleich damahls von itzregierendem König in Frankreich durch seinen Legaten dahin ein überauss Schön Bild und Gemälde vom Grafen Pyramo übersendet worden, welche Figur zwar an ihm selbst so wunderartig . . . das nicht allein der Löbliche Fürst nebem seinen liebenden Gemahl Sondern auch andere Fürsten und Herren Lust und Frewde darob hatten, sondern auch, wer es nur ansahe, in Frewd und Leid bestürzet. Darumb ich mir fürnahm, diese wunderschöne gemahlte Historiam in meine Tragoediam zu bringen, welches ich auch in kurtzen vorrichte, dieselbe auch damahls auff Ihr. F. C. Unkosten auffgeleget worden. —" Leider läßt sich auf deutschen Bibliotheken ein Exemplar dieses Dramas nicht nachweisen. Schon die zweite Auflage des Verus amor coniugalis (Exemplar in Hannover) von 1603 — die erste Auflage ist nicht mehr auf deutschen Bibliotheken vorhanden — erwähnt dieses Stück; die späteren Auflagen von 1613 an drucken die 1603 fehlende Zeitbestimmung „vor 9 Jahren" sinnlos wieder ab. 1603 heißt es noch: „vor wenigen Jahren". Demnach läßt sich nur feststellen, daß das Stück vor 1603 entstanden ist.

Die Erwähnung der schönen Phönicia bietet insofern Schwierigkeiten, als uns von einem Druck einer Komödie vor Ayrer, dessen Stück ja erst 1618 erschien, nichts bekannt ist. Es wäre immerhin merkwürdig, daß dieser Druck sonst nirgends genannt wird. Möglicherweise gedenkt Hoßmann hierbei doch nur einer Aufführung und war irrtümlich der Meinung, daß dieses Stück nun auch im Druck erschienen sei. Jedesfalls stützt dieses Zeugnis aus dem Jahre 1613 die bekannte Hypothese, daß Ayrer für sein Stück nicht nur die Novelle von Brandt benutzt habe, sondern auch durch eine Aufführung beeinflußt war. Da unter den überlieferten Titeln der Komödianten die schöne Phönicia fehlt, so ist die Erwähnung gerade einer Komödie dieses Titels vor dem Erscheinen von Ayrers Stück wenn auch bereits nach Ayrers Tode von Bedeutung.

Gegenteil weit eher nach Deutschland als nach Frankreich wirkten.

Wenn aber für unser Stück überhaupt ein fremdes Vorbild in dieser Hinsicht in Betracht käme, so müßten doch wenigstens die Worte, die Cupido zugewiesen sind, darauf hindeuten. Eine Reihe von Sätzen aber, die im Prolog stehen, ist einfach aus den Reden Cupidos im Aminta herübergenommen, und die Rede Cupidos in IV 1 ist in diesem Betracht noch lehrreicher, weil sich ihre Herkunft nachweisen läßt. Es wird hier nämlich eine Reihe von Beinamen der Venus aufgezählt. Nun gab es in jener Zeit mehrere Werke, die Namen und Funktionen der Götter registrierten. So geschieht das im „Theatrum Divum Divarumque, d. i. Schawplatz aller Götter und Göttinnen", das 1627 erschien. Hier aber fehlen doch Namen, die im Liebeskampf stehen. Für unsre Aufzählung scheint mir die Quelle zu sein das bekannte Buch „Mons Veneris, Fraw Veneris Berg, das ist, Wunderbare und eigentliche Beschreibung der alten Heydnischen und Newen Skribenten Meynung, von der Göttin Venere" u. s. w. Durch Henricum Kornmannum ex Kirchhajna Chattorum 1614 Frankfurt. Hier wird im 3. Kapitel S. 30 ff. eine Unmenge von Namen für Venus aufgeführt, aus denen im Liebeskampf nur eine Auswahl getroffen ist. Entscheidend ist die Übereinstimmung in der Begründung der Namen. Ich stelle die betreffenden Stellen einander gegenüber.

Liebeskampf D 7 b: „Und 1. wird sie genandt Venus, den Namen hat sie von verdecken, daß sie die Bulschafften, ihrer Liebe so viel sie kan, verhelet und verdecket, oder dz sie es auch bey andern, die Liebe pflegen, vertuscht haben wil .

S. 30 Cythere: „Diesen Namen soll die Venus sonst haben vom verdecken, daß die Bulschafften ihre Liebe so viel und sie mögen verhalten, unter ihnen selbst auch andern oder aber das Venus solche vertuscht haben will . . ."

Zum 2. heist sie Philomedea, aus dieser Ursach ihres holdseligen Lachens wegen, welche Lieblichkeit sie täglich durch andere präsentiret, dadurch zur Liebe reitzende.

„. . . Philomedea die Holdselig lachendt, Etliche wöllen sie hat den Nahmen von lieblichen ihrem Lachen . . .“

Zum 3. Schälckin wird sie genandt, darum weil sie alle liebhabende äffet, wie solches täglich ihre Kinder nach jrem Gefallen zu thun pflegen.

„. . . Schälkin“: Hier folgt zur Erklärung die Geschichte der Lais, die der Liebeskampf nicht verwenden konnte.

Zum 4. Mechanides ist sie genant, wegen seltzamer Geberden so die Buler in irer Liebe gebrauchen, denn alle Buler sind mit närrischen Geberden begabet.

„. . . Mechanides auf allerley Von wegen seltzamer Geberden, so die Buler in ihrer Liebe brauchen, ist ihr dieser Nahm geben, als ob sie zu allen Händeln gerüst sey“.

Zum 5. Betterin oder Betschelmichen, den Namen füret sie nit unbillig, weil sie oder ires gleichen ins Bett sehr dienstlich.

„. . . Betterin Daß sie im Bett dienstlich, hat sie den Nahmen“

Zum 6. die Männliche oder Uberwinderin, auß der Ursachen, dann diejenige so in liebe uberwinden wollen, derer Hertz muß Manhafftig seyn, dz Fewr ires Hertzens außzuherten.

„. . . Die Uberwinderin (begründet durch antike Geschichte), davon getrennt „Die Männliche“ (auch durch eine Geschichte begründet).

Zum 7. die Gebährerin, als eine fruchtbare Mutter. Welches auch in der That täglich zu erspüren.

„. . . Die Gebährerin“ (durch eine Geschichte begründet)

Zum 8. die würckende, dann die Liebe selten oder fast nimmer ohne Frucht abgehet.

Zum 9. die schwartze und finstere Schotia, und dieses darumb weil die Menschen dz. Sprichwort hierauß gemacht, Im tunckeln ist gut munckeln oder irer schwartzbraunen Eugelein halber, welche an Klarheit alle andere ubertreffen.

Zum 10. und 11. die Freundin und Bulerin, aus Ursachen, eins dz. sie Freundschaft unter Ehleuten anrichtet, dz ander, dz sie auch dem Bulern hilfft".

„. . . Praxis, die Würckkend" (begründet durch eine Geschichte)

„Zum 9. die schwartze und finstere Schotia, und dieses darumb, weil die Menschen dz Sprichwort hier aus gemacht, Im tunckeln ist gut munckeln, oder ihrer schwartz braunen Eugelein halber, welche an Klarheit alle andere ubertreffen"

„. . Die Freundin, der Bul: Zu Samo hat diese Venus ein Tempel und mag die Ursach zwen wegen verstanden werden, entweder das Venus Huren und Buben zusammenhilfft, oder aber daß sie Freundschafft unter Ehleuten anrichtet."

Diese Gegenüberstellung ergibt namentlich für die beiden ersten und die letzten drei Namen solche Übereinstimmungen, daß man wohl annehmen darf, es sei Kornmanns Buch zu Rate gezogen worden. Denn die Begründungen finden sich nirgends sonst in ähnlicher Weise. — Cupidos Wirken selbst ist in diesem Stück mannigfaltiger als im Aminta. Er beweist hier wie dort seine Macht durch den Tanz der Satyri und schließt seinen Prolog in beiden Stücken mit den Worten: „Groß ist die Macht Cupidinis". Aber in der Macht des kleinen Gottes Cupidinis erscheint er außerdem als Gefesselter und bittet den Floretto, ihn von seinen Banden zu befreien. Ein undankbarer Mensch hat ihn aus Rache gebunden, weil er von seiner Geliebten verschmäht worden sei. Floretto läßt sich durch vieles Bitten dazu bestimmen, Cupido zu

befreien, und nun schießt ihn Cupido mit dem Pfeil. Man hat in diesem Auftreten des Cupido sicherlich die völlig bandenstück-gerechte Vergröberung eines schon der Antike geläufigen Motivs zu sehen. Schon in den sogenannten Anakreontischen Liedern findet sich die bekannte Erzählung vom undankbaren Cupido, der im Regenschauer um ein Obdach fleht und dann seinen milden Wirt mit dem Pfeile trifft. Die Renaissancelyrik haschte solche und ähnliche Erzählungen begierig auf. Die griechische Anthologie wirkte fort, und im Volkslied des 17. Jahrhunderts waren Frau Venus und ihr Kind bereits stehende Figuren. So finden wir etwa bei Johann Hermann Schein[1]), dem Dichter und Komponisten, ein Lied, in dem Amor, der sich einen Dorn in den Fuß getreten hat, Hilfe begehrt und dann seinen Wohltäter peinigt. Für die Bühne freilich mochte die Fesselung Amors noch wirksamer sein.

Für die sonst noch auftretenden Personen lassen sich in andern Stücken zahlreiche Analogien aufweisen. Fechtscenen beispielsweise müssen in den Dramen der englischen Komödianten etwa ebenso beliebt gewesen sein wie die Vorführung eines Gelages. Auch Herzog Heinrich Julius hat im Vincentius Ladislaus V 3 eine Fechtscene. — Und ebenso ist der Betrüger eine stehende Figur. Er spielt auch im Roman seine Rolle. Im Amadis fällt der Erzbetrüger die Ritter an und beraubt sie. Für das Drama ist uns Ayrers Phönicia und der „Tugend- und Liebesstreit“ Zeugnis, die zeitlich doch so weit auseinander liegen. Bei Ayrer bestiehlt Malchus den Jan, aber er wird ertappt und muß das Geld zurückgeben, und im „Tugend- und Liebesstreit“ wird Farillo ergriffen, als er den Pickelhering bestiehlt. Hier ist außerdem einem Gespräch zwischen dem Gauner Rips und dem Beutelschneider Farillo eine ganze Scene gewidmet, und wenn sich im Liebeskampf Balandus auf des Ligurci

1) Waldberg, Renaissancelyrik, S. 157 ff.

Gesetz beruft, so erklärt Farillo seinerseits: „Denn die Straffe, so Sie erlitten, ist nicht ihrem verbrechen zuzuschreiben, sondern weil Sie solches mit unverstand angefangen, und sich darüber haben ertappen lassen . . .“

Es ist nicht zu verwundern, daß in einem Stück, welches die verschiedensten Motive mehr aneinandergereiht als miteinander verquickt hat, auch die Technik den unorganischen Bau verrät. Anfang und Ende der Scenen sind hier besonders oft gewaltsam. Das Drama ist außerordentlich handlungsarm. Die Liebe der Jucunda zu Floretto, die am Schluß in den Vordergrund gestellt wird, ist nicht im geringsten in den ersten Akten vorbereitet. Man wollte beliebte Gestalten und Aktionen vorführen und verkittete die Scenen notdürftig zu einem Ganzen.

Inhalt der übrigen Abhandlung.

Die vorliegende Dissertation bietet nur den ersten Abschnitt des ersten Teiles der gesamten Arbeit, die drei Teile umfaßt.

Nach der Erörterung der Dramen des Liebeskampfes und ihrer Quellen, wie sie der Druck der Dissertation bietet, folgt im zweiten Abschnitt des ersten Teiles eine kurze Betrachtung der Singspiele und der Lieder des Liebeskampfes. Die Quellen zu den Singspielen sind nicht zu ermitteln. Von den Liedern gehört nur das der Tragikomödie von Adonis und Phyllis zur Renaissancelyrik, die übrigen tragen volksliedmäßigen Charakter. Die beigegebenen Melodien sind vermutlich entlehnt. — Der dritte Abschnitt geht an die Betrachtung der lustigen Person im Liebeskampf. Die Pickelheringspäße werden nach ihren Zusammenhängen mit der deutschen Tradition beurteilt, sodann wird der Einfluß der englischen Narren- und Clownkomik erörtert. Die Namen der lustigen Person, die im Liebeskampf sehr mannigfaltig sind, werden nach ihrer Herkunft besprochen, ihre Eigenart wird kurz charakterisiert. Die wörtliche Wiederholung einzelner Späße in mehreren Stücken deutet schon auf eine einheitliche Entstehungsweise des Liebeskampfes. Die Sprache des Pickelherings liefert einen Beitrag zur Entwicklung des grotesken Stils in Deutschland. An Fischartische Eigenwilligkeit gemahnend und beeinflußt zugleich vom Stil der pennalistischen Literatur ist sie doch selbständig in ihrer Häufung von synonymen Ausdrücken, ihrer Vorliebe für gesuchte und neugebildete groteske Epitheta. Sie erstrebt eine komische Klangwirkung und ergeht sich in langen schnörkelhaften Wendungen. Eine Neigung zur Katachrese ist unverkennbar. — Der vierte Abschnitt ist dem Stil und der Sprache des Liebeskampfes gewidmet. Es wird noch einmal von stilistischen Gesichtspunkten aus betont, daß der Liebeskampf keine Beeinflussung durch die französische Pastorale-

dichtung erfahren hat, wie das die Erörterung der Quellen, die die Dissertation bietet, schon ergab. Der Stil wird im engeren Sinn charakterisiert. Es zeigt sich, daß der Liebeskampf ein durchaus uneinheitliches Gepräge hat. Die mannigfachen Entlehnungen aus Werken verschiedenster Gattung ergeben ein wirres Gemisch. Der Stil der Lyrik und des Prosaromans wirkte ein, wie sich auch der Name Liebeskampf in der Lyrik der Zeit findet. Zahlreiche Wiederholungen in den einzelnen Stücken, Anspielungen, und vor allem die Technik der Dramen deuten auf einen einzigen Verfasser. Er besaß eine gute Kenntnis der antiken Mythologie und muß überhaupt eine gewisse Bildung gehabt haben. Einem kurzen Blick auf die scenarischen Bemerkungen und die Bühne des Liebeskampfes folgt die Betrachtung der Sprache. Der Wortschatz wird gemustert, die Kriterien für den Dialekt und somit auch für die Provenienz des Werkes werden ausführlich besprochen und gesichtet. Gegenüber den Versuchen Höfers, den Dialekt des Liebeskampfes auf das Genaueste einzugrenzen, ergibt sich ausführlicher Untersuchung, die Höfers Einzelergebnisse benutzen, ergänzen und berichtigen kann, aber seine Methode und vor allem sein Resultat nicht zu billigen vermag, daß der Liebeskampf mitteldeutscher Herkunft ist und eine Reihe sprachlicher Erscheinungen bietet, die nach Thüringen weisen. — Der letzte Abschnitt betrachtet die Nachwirkung des Werkes. Die Aufführungen von Stücken des Liebeskampfes werden zusammengestellt, die Urteile der Theoretiker des 17. Jahrhunderts über den Liebeskampf gesammelt. Dann wendet sich die Darstellung der literarischen Nachwirkung zu. Sie zeigt sich einerseits rein technisch oder stilistisch, anderseits in der Entlehnung einzelner Motive und Repliken; Birkens Margenis, Schochs „Comoedia vom Studentenleben", Stolles Charimunda, Caspar Stielers Dramen, Mitternachts „Unglückseliger Soldat und Vorwitziger Barbierer" zeigen Beeinflussung durch den Liebeskampf. Der Pickelheringstil wirkte bis auf Weise. Naturgemäß sind nur die kleinen Dichter des Jahrhunderts hier zu Gaste gegangen. Aber der Liebeskampf deutet doch schon auf das Kommende; er zeigt schon Spuren der Richtung, die später durch das Eindringen romanischer Literaturen das Theater bestimmt.

Im zweiten Teil wird nun das Repertoire der deutschen Komödianten nach 1630 bis zu Veltens Anfängen betrachtet. Dabei ist die Beeinflussung durch die romanischen Literaturen in den Vordergrund gestellt. Holländisches auf dem Repertoire wird nur gestreift, das englische Drama, soweit es der Zusammenhang erfordert, ins Auge gefaßt. Die Arbeit erstrebt

damit, die Grundlage zu gewinnen einerseits für eine richtige Würdigung der Schaubühne von 1670, die ja abgesehen von Damaons Triumphspiel und der Großmüthigen Taliclea, an neuen Dramen nur französische in deutscher Uebersetzung bietet, sonst aber alte Stücke abdruckt, anderseits für die Beurteilung des Verhältnisses der Schaubühne zum Theater. Aus solcher Betrachtung ergeben sich gleichzeitig Richtlinien für die Einschätzung Veltens und seiner angeblichen Reform des deutschen Theaters. Der erste Abschnitt handelt von den Beziehungen zwischen Kunstdrama und Komödiantenschauspiel. Gryphs Papinian und die überlieferte Bearbeitung aus späterer Zeit wird, so weit sie in diesem Zusammenhang Lehrreiches bietet, betrachtet, die Aufführung des Leo Armenius und der Katharina von Georgien, die nicht völlig sicher bezeugt ist, erwogen. Lohensteins Ibrahim Bassa läßt sich dem Bericht des Ratsherrn Schröder von einer Komödiantenaufführung dieses Stückes gegenüberstellen. Dem folgt die Erörterung von Hallmanns Verhältnis zur Wanderbühne. Hallmann hat sich nicht in bewußtem Streben von den Fesseln des Kunstdramas befreit und dem Drama der Wanderbühne genähert, vielmehr ist er unfreiwillig in die Sphäre der Wanderbühne hinabgesunken. Das läßt sich durch eine Reihe von neugefundenen Scenaren aus seinen letzten Lebensjahren belegen. Für diesen Abschnitt kommen abgesehn von einer Vorrede zu Scenaren aus dem Jahre 1699 noch neue Scenare zur Catharina, zur Sophia, zum Heraklius in Betracht, die um die Wende des Jahrhunderts in Breslau auf „öffentlichem Schauplatz" nicht in Schulen aufgeführt wurden. Sieben neue Scenare werden dann im Anhang I behandelt. Die Scenare weisen gegenüber den Drucken bemerkenswerte Abweichungen auf. Die Annäherung an die Wanderbühne zeigt sich deutlich. Hallmann berechnet seine Effekte und wirkt mit den äußerlichsten Mitteln lediglich, um den Wettbewerb mit den Komödianten aufnehmen zu können. Zu der Schule, die ihm einst gedient hat, hat er keine Beziehung mehr. Wenn Gryphius und Lohenstein, deren Stücke auch in den Breslauer Gymnasien gespielt wurden, ohne ihr Zutun mit einigen wenigen Dramen auch durch die Wanderbühne Verbreitung fanden, so bearbeitete Hallmann selbst seine Stücke und paßte sie den Anforderungen der Wanderbühne an. Die Varianten der drei Scenare werden ausführlich behandelt. Der Schluß des Abschnittes sucht zusammenfassend das Verhältnis des deutschen Kunstdramas zur Wanderbühne zu bestimmen. An und für sich hätte die Wanderbühne dem deutschen Kunstdrama nicht anders gegenüberstehen können als dem der Holländer, Spanier, Italiener. Die Gegensätze beruhen

vielmehr, wie genauer dargetan wird, auf der Abneigung der Wanderbühne gegenüber dem einheitlichen Stil des Klassizismus. Sie macht sich auch gegenüber der hohen französischen Tragödie geltend, worauf die Darstellung noch einmal zurückkommt. Die Wanderbühne wendet sich vielmehr den abenteuerreichen spanischen Stücken mit ihrem reichen Verkleidungsapparat und den Dramen der Italiener mit ihren opernhaften Elementen zu. Die Gebundenheit der streng klassizistischen Technik lehnt sie ab, wie sie überhaupt ohne Sinn für die Gesetze der künstlerischen Form lediglich stoffliche Interessen befriedigt. — Der zweite Abschnitt dieses Teils führt die spanischen Quellen zu Stücken auf, die auf dem Repertoire der Zeit standen. Unter Benutzung, Ergänzung und Berichtigung der Resultate Schwerings und Dessoffs werden alle in Frage stehenden Stücke Lopes, Calderon sund anderer betrachtet. Dabei ergibt sich, daß der Gottlose Rodrigo nicht auf ein Stück Lopes zurückgeht, wie vielfach angenommen ist. Vielmehr deutet ein bisher unberücksichtigtes Münchener Scenar auf eine andere Quelle. Von Lope ist ferner zu nennen: „Von Carel und Casandra", das Dessoff mit Recht auf Lopes El Perseguido zurückführt, „Der Streit zwischen Arragonien und Cicilien" (Lope, Don Lope de Cardona). Dessoff vermutet fälschlich die Einführung durch das Medium von Rotrous Don Lope de Cardone, das indessen einen andern Stoff behandelt. Ferner: „Der verwirrte Hof" u. s. w. (El palacio confuso. Greflinger nach holländischem Medium), „Der beklägliche Zwang oder der Liebesirrgarten" (La fuerza lastimosa. Greflinger). Der Bericht des Ratsherrn Schröder über den Liebesirrgarten stimmt nicht, wie behauptet worden ist, mit dem Lopeschen Drama überein. Vielmehr hält sich das Stück an die Bearbeitung des Holländers Isaac Vos. Die Abweichungen von Lope bedeuten fast sämtlich zugleich Uebereinstimmungen mit Isaac Vos und lassen sich nur durch die Benutzung seiner Bearbeitung erklären. „Die erhöhete Demuth und der erniedrigte Hochmuth" führte Dessoff auf El triunfo de la humildad y soberbia abatida zurück. — Andere Titel wie „Der durchläuchtige Kohlbrenner" und „Alexanders Glücks- und Unglücksprobe" hat Dessoff in diesem Zusammenhange behandelt; „Der durchläuchtige Kohlbrenner" könnte nach Dessoffs Meinung auf das eben genannte Stück Lopes zurückgehen. Er entscheidet sich indessen nicht dafür und weist auf einen in Frankfurt 1741 überlieferten Titel. Die Inhaltsangabe des „durchläuchtigen Kohlbrenners" aus einer Handschrift der Wiener Stadtbibliothek erweist Dessoffs Vermutung als irrig. Ebenso verhält es sich mit „Alexanders Glücks- und Unglücksprobe", die nicht auf Calderon zurück-

geht (Heine), aber auch nicht auf Alexander Mentzikoff Bezug hat, wie Dessoff nach einem Titel im Jahre 1727 annimmt. Ein bisher unberücksichtigtes Scenar des 17. Jahrhunderts deutet vielmehr auf eine italienische Quelle. Damit stürzt auch Dessoffs chronologische Bestimmung des Weimarer Verzeichnisses, das diesen Titel bringt, zusammen. Nach einem Exkurs über die Neigung der Wanderbühne, alte Titel auf neue Stücke zu übertragen, geht die Betrachtung auf Calderons Dramen über: „Lances de amor y fortuna nach holländisch-französischem Medium, La vida es sueño, El mayor monstruo los zelos (Bolte, Heine, Dessoff u. a.). Dem folgt eine Reihe von Titeln, die sich nicht eindeutig bestimmen lassen. Den Abschnitt beschließt die Besprechung des im Auftrage des Herzogs Ferdinand Albrecht gedruckten und vielleicht von ihm selbst verfaßten Stückes „Das Liebes-Gefängnüs", das ja zur gleichen Zeit und in demselben Verlag wie der „Tugend- und Liebesstreit" erschien. Es dramatisiert den spanischen auch ins Deutsche übersetzten Roman „Carcell de Amor" des Diego Hernandez de San Pedro, wie schon Zimmermann erwies, und ist in seinen Erweiterungen, die ganz im Stile der Wanderbühne sind, und in seinen Entlehnungen lehrreich. — Im dritten Abschnitt werden die italienischen Vorbilder behandelt: Cicognini, Le gelosie fortunate del principe Don Rodrigo, L'Orontea, Don Gaston di Moncada: Sbarra La moda; Minato, La pazienza di Socrate con due moglie. Dazu kommt „die getreue Sklavin Doris" nach einem Libretto von Apollonio Apolloni, „Alarich oder die irrende Geilheit" ist bei der Fülle der Alarichdramen nicht eindeutig bestimmbar. „Die Comoedia von Altamire oder verlohrenen Artaxerxe" wird dem Inhalte nach auf Grund des Scenares der badischen Komödianten gegeben. Demnach darf man eine italienische Quelle voraussetzen, die sich allerdings sehr genau an ein dem Lope zugeschriebenes Stück hält, an „El exemplo mayor de la desdicha y Capitan Belisario". Die Uebereinstimmungen sind so groß, daß der Gedanke an eine direkte Entlehnung durch die Komödianten nicht von der Hand zu weisen wäre, wenn nicht die Technik, wie sie sich in der Uebertreibung und Häufung der Motive, in opernhaften Zügen u. s. w. kund tut, auf ein italienisches Vorbild deutete. Aehnlich steht es um „Das durchlauchtige Bettelmädchen", dessen Inhalt sich nach einem badischen Scenar berichten läßt. Spanische Motive in italienischer Umbildung heben sich deutlich heraus. — Der letzte Abschnitt geht die französischen Vorbilder durch. Hier tritt die Erörterung der Quellen, die durch Bolte im wesentlichen erschöpfend festgestellt sind, zu Gunsten einer Würdigung der Auswahl der

Stücke zurück. Die schon in einem frühern Abschnitt betonten Tendenzen der Aneignung, wie sie aus dem Repertoire der Wanderbühne hervorgehen, lassen sich auch hier beobachten. Von Pierre Corneille finden wir den Cid und den Polyeucte auf den Listen; beide Stücke waren den Komödianten durch deutsche literarische Uebersetzungen zugänglich, und solche nutzten sie stets. Andere Stücke Pierre Corneilles, die sie selbst erst hätten übersetzen müssen, begegnen uns in dieser Zeit nicht auf dem Repertoie. So fehlt auch Racine, der ja nicht übersetzt wurde, völlig. Die beiden Stücke Corneilles aber, die die Komödianten einführten, hatten auch besondere Anknüpfungspunkte: der Cid durch seine den Spaniern entlehnte Handlung; der Polyeucte konnte als Märtyrerstück, wie es die Kunstdramatik und die Jesuiten, ja, schon die englischen Komödianten selbst nach englischem Vorbild geboten hatten, leichter Eingang finden. Nach einem kurzen Exkurs, in dem die Abneigung der Wanderbühne im 17. Jahrhundert gegenüber der streng klassizistischen Form auch an den holländischen Vorbildern dargetan wird, werden die auf spanischer Grundlage beruhenden französischen Stücke und die „romanesken" Dramen, soweit sie Einfluß auf die Wanderbühne des 17. Jahrhunderts hatten, gemustert. Es zeigt sich, daß Quinault abgesehen von jener Bearbeitung von Lopes „Lances de amor y fortuna", die dann nach Holland und so nach Deutschland wirkte, und abgesehen natürlich von den Uebersetzungen der Schaubühne, die erst im dritten Teil betrachtet werden, auf dem Repertoire der Wanderbühne fehlt. Denn die von Bolte auf Quinaults Fantôme amoureux zurückgeführte „Comoedia vom Liebes Gespänste" deren Inhalt Schröder bietet, hat nur ganz allgemeine Aehnlichkeiten, wie sie noch so manches Stück aufweist; namentlich finden wir in italienischen Stücken solche Motive. Das direkte Vorbild ist Quinaults Stück sicherlich nicht gewesen. Danach werden die Dramen Scarrons, Boisroberts, Montfleurys u. a. gemustert. Schon bei Boisrobert ergeben sich Beziehungen zur Schaubühne. „La jalouse d'elle-même" ward in der Schaubühne übersetzt und steht zugleich auf dem Repertoire, während die in der Schaubühne übersetzten Stücke Quinaults dort fehlen. Aber von Boisrobert wurden ferner noch „Les trois Orontes" aufgeführt. So hielt man sich auch für den größten französischen Lustspieldichter Molière an die Schaubühne, die ja fünf Stücke übertrug, und doch nicht nur an sie, denn es standen weit mehr Stücke Molières auf dem Spielplan. Den zweiten Teil beschließt ein Ausblick auf Veltens Repertoire. Es zeigt sich, daß im Wirkungskreise und in den Tendenzen der Aneignung durch Velten keine Neuerung und kein

Umschwung aber auch keine wesentliche Bereicherung herbeigeführt worden ist. Nach diesem Gesichtspunkte ist Velten selbst zu beurteilen. Einzelne Titel Veltens, die vorher noch nicht auf dem Repertoire standen, werden zum Schluß verifiziert, einige Behauptungen Heines berichtigt.

Der dritte Teil ist der Betrachtung der Schaubühne gewidmet. Einer Darstellung der Uebersetzungsmaximen und einer Musterung der Dramenübersetzungen des 17. Jahrh. folgt die Erörterung der Provenienz der Schaubühne. Sie stammt sicherlich nicht aus Schauspielerkreisen, sie trägt die Zeichen eines kaufmännischen Unternehmens. Die Schauspieler nutzten die Verdeutschungen teilweise, wie sie überhaupt durch Uebersetzungen leichter dazu bestimmt wurden, ein Stück, das ihnen auch sonst genehm war, zu spielen. Aber sie waren anderseits nicht auf die Schaubühne angewiesen. Der eigenartige Charakter der Uebertragungen der Schaubühne liegt darin, daß der Verfasser kein gelehrter und genauer Dolmetsch ist, wie man das sonst im 17. Jahrhundert findet, anderseits aber auch nicht zum Komödiantenstande gehört, also auch nicht freie Zutaten anbringt. Nirgends haben wir hier auch nur die Spur einer wirklichen Erweiterung im Stile der Wanderbühne. Der Inhalt und die Anordnung wird gemustert, sodann werden die beiden Stücke, die nicht Uebersetzungen sind, besprochen: Die großmüthige Taliclea, eine liederliche Dramatisierung nach Pallavicino Roman, ist nicht mehr als ein Exercitium, „Damons Triumphspiel", ein ödes Allegorienwerk im Stil der Tolle, Kongehl und anderer. Die französischen Uebertragungen werden, abgesehen von den Stücken Molières, die schon anderweitig gewürdigt sind, im einzelnen betrachtet, die Uebersetzungstechnik genauer untersucht, der Wortlaut mit dem Original verglichen. Das Resultat, das sich schon bei Betrachtung der Uebertragungen Molièrescher Stücke ergab, bestätigt sich. Außer dem Avare rühren sämtliche Uebersetzungen von ein und demselben Dolmetsch her. Die verschiedenen Charaktere der Stücke stellten freilich an seine Leistungsfähigkeit sehr große Anforderungen, denen er nicht gerecht werden konnte. Er besaß gesunden Sinn für die natürliche Sprache des Lebens; so findet derbe und handfeste Grobheit aber auch muntere Laune und anspruchslose Behaglichkeit weit besseren Ausdruck, als weiche Erotik, und für die feinen Schwingungen des Gefühls den adäquaten Ausdruck zu finden, war ihm versagt.

Im Anhang I werden sieben unbekannte, gedruckte, auf der Breslauer Stadtbibliothek befindliche Scenare Hallmanns neu abgedruckt und erläutert. Sie stammen sämtlich aus Hallmanns letzten Lebensjahren und zeigen, wie er sich mehr und

mehr der Wanderbühne näherte. So bieten diese Scenare eine ganz eigenartige Verquickung von alten Motiven des Kunstdramas, mit denen Hallmann auch hier noch wirtschaftet, und von Effekten der Wanderbühne. Für die Liberata ist Hallmann durch einen Troppauer Bericht als Verfasser gesichert. Auf den übrigen sechs Scenaren ist Hallmann als Autor genannt. Ein Alexanderdrama hat Curtius zur Quelle, wie Hallmann selbst angibt. Für eine Laodicea beruft sich Hallmann ebenso wie Thomas Corneille für seine Laodice auf Justinus. Hallmann hat Corneille nicht benutzt. Für die Paulina läßt sich Zonaras als Quelle erweisen. Lionato ist ein Schäferspiel im Stile von Urania oder von Adonis und Rosabella. Salomon und Ariaspes haben mehr opernhaftes Gepräge und sind möglicherweise nur Uebertragungen aus dem Italienischen, wie der Heraclius und die Adelheide.

Im Anhang II werden die Originale zu Hallmanns Heraclius und Adelheide angegeben. Für die Adelheide, deren Original sich auf einer deutschen Bibliothek nachweisen ließ, wird der Vergleich durchgeführt. Es zeigt sich, daß Hallmann zwar den Wortlaut frei und dichterisch behandelte, aber die Handlung vollkommen so ließ, wie sie das Original bot. Er fügte nichts hinzu und strich auch nichts. Somit kann man Hallmanns Werk nur im Hinblick auf die etwas freie Uebertragung eine Bearbeitung nennen.

Lebenslauf.

Verfasser vorliegender Arbeit, Werner Richter, evangelischer Konfession, wurde am 5. Mai 1887 als zweiter Sohn des Apothekenbesitzers Dr. phil. Richter zu Berlin geboren. Er besuchte von Ostern 1896 bis Ostern 1905 das Friedrichs-Gymnasium zu Berlin, das er mit dem Zeugnis der Reife verließ. Er studierte ein Semester in Marburg, die übrigen Semester in Berlin und widmete sich vorzugsweise germanistischen Studien. Vorlesungen hörte er in Berlin bei den Herren Professoren Heusler, Hintze, Hirschfeld, R. M. Meyer, Paulsen, Riehl, Roethe, E. Schmidt, Tangl; in Marburg bei den Herren Professoren Elster, Glagau, Natorp, Wenck, Vogt, Wrede.

Vielen meiner Lehrer zu Dank verpflichtet, spreche ich auch hier insbesondere Herrn Professor Erich Schmidt von Herzen Dank aus für die Förderung, die er mir und meiner Arbeit hat angedeihen lassen.

Tag der mündlichen Prüfung: 9. Dezember 1909.